BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 3 - MARZO 1955

Sommario

Disegni di Gianna Falconi

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO
E
NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVI - NUMERO 3 - MARZO 1955

Problemi del realismo socialista

La sinistra hegeliana, così come ha fornito un complesso di dottrine per tanti versi coerente, non ha ancora espresso in forma definitiva una elaborata teoria poetica.

Diremmo anzi che, ove si eccettuino le enùnciazioni, che verremo esaminando, formulate negli scritti di Marx ed Engels e i recenti tentativi di alcuni epigoni, per altro privi di unità e di sistematicità, manca assolutamente una vera e propria estetica marxista.

Esiste bensí una pratica del marxismo-leninismo verso i fatti e i problemi dell'arte; alla luce della quale, tenuto conto del carattere di dipendenza assegnato all'estetica nei riguardi del dato dialettico economico, si può trarre qualche utile indicazione nel tentativo di enucleare, ai fini dell'indagine, la dottrina del realismo socialista dalla concezione politico filosofica del materialismo dialettico.

L'Arte dunque, secondo il marxismo, è una sovrastruttura dell'unico principio operante che è quello economico, nel quadro materialistico della realtà.

Ci sembra che la definizione sia marxisticamente esatta e ci sembra che, per quanto non riguardi direttamente la nostra indagine, si possa estendere alle altre sovrastrutture: religione, morale, filosofia, diritto, ecc.

Bisognerebbe poter comprendere l'esigenza intima del sistema che tiene la teoria delle sovrastrutture. Perché cioè, attività che pure sono fondamentali nell'uomo siano tenute in un tale stato di gerarchica soggezione teoretica.

E non ci sembrerebbe di avere spiegazione comprensiva semplicemente constatando che ciò è perché esse sono attività dello spirito, e quindi necessariamente, in un sistema materialistico, subordinate al fatto economico, se non scorgessimo oltre questa

ragione prossima, l'altra, finalmente teoretica, di stabilire *l'unità del principio operante.*

Invero, dopo l'eresia manichea e dopo il ritrovato cartesiano della glandola pineale, nessuna progredita formulazione di pensiero ha operato una scissione del principio.

Il ruolo che nelle filosofie metafisiche era tenuto dal concetto di Dio, di Logos, è stato ricoperto nella moderna filosofia spiritualistica dalla « Cosa in sé » kantiana.

Col progredire dello spirito critico moderno assistiamo sempre piú al caratterizzarsi di questo principio che trapassando dalla « Cosa in sé » all'Idea hegeliana e da questa all'Atto gentiliano acquista sempre piú carattere unitario di Principio *in cui* la realtà si dialettizza.

Ma un altro processo caratterizza lo sviluppo coerente del pensiero moderno, che giova rilevare. Ed è il processo immanentistico che il principio subisce.

Di fronte cioè al Logos metafisico e iperuranio del pensiero locigizzante sta l'Atto immanente del pensiero dialettico.

Non è qui certo il caso di tentare un approfondimento di questo processo.

E' necessario invece rilevare che il materialismo, nella sua espressione sistematicamente piú compiuta, il marxismo, ha ereditato pur esso questo complesso di esigenze.

Costante preoccupazione dei teorici marxisti sono infatti due motivi: *mantenere completamente il primato* del dato economico come unico principio realmente operante nella storia, e nello stesso tempo *dialetticizzare nel principio economico* le sovrastrutture fra di esse e col principio stesso che tende a riassorbirle come forma superiore che le comprende.

Cosí il primo come il secondo punto scoprono tutta una problematica cui accenneremo solo per le derivazioni immediate che costituiscono le incognite, o se si preferisce, gli irrisolti temi della estetica e della critica marxista.

Autonomia o Eteronomia dell'arte?

Il pensiero e la cultura moderna fu a lungo assillato dal quesito. E lo ha risolto solo ripiegando sempre piú su se stesso e in se stesso, cioè forzando il suo immanentismo fino ai limiti estremi dello « Spirito che crea e ricrea ».

Ovviamente per ciò ha negato la realtà.

Ma ha conseguito un risultato, l'autonomia dell'arte, che rappresenta la base della produzione estetica e il canone essenziale del metodo critico.

Nessun sistema può dunque prescindere da questa conquista dell'idealismo se non vuole riportare la filosofia dell'arte indietro almeno di due secoli.

Il marxismo, nel suo sforzo di espressione coerente da un lato e di *affinamento degli strumenti* di esegesi dall'altro, si trova nelle strettoie di questo « travaglio di crescenza ».

Le posizioni di partenza sono inequivocabili.

Per esse l'arte, come già rilevammo, è *sovrastruttura* cioè germinazione dialettica del non-umano che entra in conflitto con la base economica perché l'uomo prenda coscienza del suo vero essere che è *materia*.

Gioverà chiarire questo concetto.

L'*alienazione* era per Platone « l'altro » della pura idea cioè la materia. Per gli stoici ogni umana passione era *alienazione* della saggezza che imponeva l'impassibilità di fronte alle contingenze. Hegel attraverso Feuerbach, ma molto confusamente, riprese il concetto e lo trasmise nella « Fenomenologia dello Spirito » a Marx. Questi lo ha dialettizzato nell'*elemento negativo* che permetterà all'uomo di affermare il *positivo* su di esso e di darsi quindi la coscienza storica.

Arte, religione, filosofia, diritto, morale sono *alienazioni.*

Sono non-essere che la necessità dialettica oppone all'uomo perché lo superi. Sovrastrutture che dalla realtà economica dipendono, come il contingente di fronte all'eterno, l'accidentale nel reale, germinazioni che l'attuarsi della coscienza materialistica tende a riassorbire.

In simili condizioni è evidente l'*eteronomia* dell'arte.

La sua dipendenza cioè in primo luogo dalla evoluzione della dialettica economica e secondariamente dalle esigenze sociali, morali e politiche che questa comporta.

Possiamo ora inserire l'altra domanda che insieme è l'altra preoccupazione per i teorici del marxismo.

Come affermare il valore dialettico e non meccanicistico del materialismo economico?

Cioè, non rischia questo principio unico di ricadere nel meccanicismo di tutti i materialismi trascorsi per i quali fatalmente la realtà si evolveva in un certo modo per l'aggregarsi ed il dissolversi di atomi che si aggregheranno e si dissolveranno in quel modo secondo leggi immutabili, voglia o no l'uomo, sappia o no influire su di esse?

E in un sistema siffatto dove trovano posto, quale ruolo gio-

cano quelle che il marxismo, *pur negandole,* vuole affermare quasi *concause,* le sovrastrutture?

Il marxismo è partito dal capovolgimento, in senso materialistico, del mondo hegeliano operato da Feuerbach. Questi era però giunto al naturalismo meccanicistico, non al materialismo dialettico: che fu appunto la meta di Marx.

Materialista volgare è chi giustifica il meccanicismo. Costui non vede l'intima dialettica del principio con le alienazioni, e di queste fra loro, non comprende e non può spiegarsi quindi la evoluzione del reale, deve negare ogni valore alle sovrastrutture e riduce il materialismo dialettico ad arido e passivo divenire di particelle di materia.

Il marxista ortodosso concepisce secondo Engels: « *Lo sviluppo politico, giuridico, religioso, letterario, artistico, ecc. deriva da quello economico, ma tutti reagiscono l'uno su l'altro ed anche sulla base economica. Non è che la situazione economica sia la sola causa attiva e tutto il resto solo effetto passivo. Vi è invece un'azione reciproca sulla base della necessità economica che sempre si afferma in ultima istanza* ». (1)

Nel campo specifico dell'arte un simile atteggiamento che cosa comporta?

Forse la sua negazione come *sovrastruttura* nel senso già da noi illustrato?

Alcuni teorici tendono a questo, che, senza contraddire il sistema, è alquanto difficile.

Già lo stesso Engels avvertí la necessità e cercò, seppur in maniera contraddittoria, di rimediarvi.

Giunse cioè a quella che a noi sembra sia l'estrema concessione che il marxismo può fare in questo campo senza snaturarsi, senza entrare nelle pieghe di un revisionismo che non sapremmo dire dove condurrebbe, ma certamente non a Marx.

Scrisse infatti Engels: « *Coloro che attendono allo* sviluppo ideologico (*tra cui l'arte*) *appartengono a loro volta* a particolari sfere della divisione del lavoro, *ed* hanno l'impressione di coltivare un campo autonomo. *E in quanto esse costituiscono* un gruppo indipendente nel quadro della divisione sociale del lavoro, *le loro produzioni, errori compresi, hanno un influsso retroattivo su tutto lo sviluppo sociale,* perfino su quello economico. *Ma con tutto ciò* esse restano pur sempre sottoposte a loro volta all'influsso predominante dello sviluppo economico » (2).

---

(1) F. Engels: *Lettera a Heinz Starkenburg* del 25 gennaio 1894.
(2) F. Engels: *Lettera a Conrad Schmidt* del 27 ottobre 1890.

Giovano sul passo alcuni rilievi per puntualizzare quale necessariamente deve apparire questa pretesa di autonomia a chi non voglia e non possa non tener conto di tutto il travaglio idealistico in tal senso.

Anzitutto quella nozione di arte come « sviluppo ideologico » lungi dall'interpretarsi come *attività spirituale* fa pensare alla « ancilla theologiae » (in questo caso « aeconomicae ») della Scolastica o, nella migliore ipotesi, alla concezione superata e avversata dagli stessi marxisti dello « evoluzionismo » spengleriano.

Inoltre è evidente che non si ha autonomia laddove c'è solo « l'impressione di coltivare un campo autonomo » ma in realtà si coltivano « particolari sfere della divisione del lavoro » e sempre si resta sottoposti all'influenza predominante dello sviluppo economico.

Un'ultima citazione riguarda quella « divisione del lavoro ». Il marxismo considera la specializzazione uno degli effetti del capitalismo e un sintomo di decadenza. Essa impedisce la realizzazione dell'uomo nuovo materialista, conscio e partecipe della *totale* evoluzione reale, riviviscenza della poliedrica personalità dell'uomo tipicamente rinascimentale.

Il porre delle « sfere di divisione del lavoro » a giustificare una parvenza di autonomia che il sistema non comporta, è quanto meno contraddittorio se non, come è stato rilevato, addirittura borghese e reazionario.

Se tale è il vicolo senza uscita in cui i teorici marxisti si trovano impelagati, piú coerente e, ai suoi fini, funzionale, è la pratica leninista dei dirigenti sovietici nei riguardi dei problemi dell'arte.

Alcune citazioni varranno senz'altro a lumeggiare questo atteggiamento che ha indubbiamente il merito di restare fedele alla premessa del materialismo economico e al metodo dialettico del materialismo storico.

Da Lenin, che lo concepí modificando la teoria engelsiana, attraverso Stalin, gli attuali dirigenti hanno ereditato lo strumento e il metodo per forgiare lo stato sovietico. Premesse, senso e prospettive del bolscevismo stanno in quel metodo. Per esso ogni attività, ogni elemento, ogni individuo serve a forgiare lo Stato.

Per esso lo stato sovietico è la sintesi di tutto il progresso di tutte le civiltà anteriori, la fine dell'autonomia teoretica di ogni attività spirituale, nello sforzo unitario di superamento della fase attuale del materialismo storico.

In « Il marxismo » di Lefebvre ([1]) troviamo del comunismo la seguente definizione: « (esso) *è il momento in cui la alienazione multipla (ideologica, economico-sociale, politica) dell'umano, si trova pian piano sorpassata, riassorbita e abolita* ».

Ed a scopi immediati di propaganda politica, alla teorizzazione di questo presunto superamento che è insieme senso di superiorità fa riscontro in Russia la soppressione delle riviste « Zveizda » e « Leningrad » perché non esercitavano abbastanza la funzione di edificazione socialista dei lettori e la seguente enunciazione di Zhdanov per cui « *se l'ordinamento feudale e poi lo borghesia, nel periodo della loro ascesa, poterono creare una arte e una letteratura che consolidavano la struttura della nuova società e ne esaltavano il fiorire, per noi, per il nuovo ordinamento socialista, che costituisce la realizzazione di quanto vi è di meglio nella storia della civiltà e della cultura umana, sarà tanto piú agevole creare la letteratura piú avanzata del mondo che lascerà molto indietro i migliori esempi dei tempi antichi* ». ([2])

In simili posizioni di politica culturale dunque il marxismo ufficiale trova la sua coerente applicazione dottrinaria di una teoria nell'ortodossia della quale probabilmente non sarà mai possibile intessere un discorso di filosofia dell'arte.

Secondo la rivista ufficiale del P. C. « Bolshevich » ([3]) infatti « *la funzione dello scrittore è quella di divulgare le idee del Partito comunista e di dimostrare i vantaggi del sistema socialista su quello capitalista* ».

E la Grande Enciclopedia Sovietica ([4]) proclama: « *Il processo di sviluppo dell'arte socialista non si svolge spontaneamente o anarchicamente, ma sotto la guida ideologica del partito comunista, del suo comitato centrale e del suo Capo... il quale segue questo sviluppo con grande attenzione... tracciando tutte le linee della politica artistica* ».

Evidentemente senza nessun intento polemico, che esulerebbe dalla natura di questo scritto, qui si riportano tali definizioni ma proprio soltanto per segnare, come piú volte abbiamo già affermato, la coerente linea di sviluppo del metodo dialettico del materialismo storico.

([1]) H. Lefebvre: *Il Marxismo,* Milano 1954.

([2]) A. Zhdanov: *Rapporto sulle riviste « Zveizda » e « Leningrad »* in « Politica e ideologia », Roma 1950.

([3]) A. 1948, n. 9.

([4]) Vol. 33, pag. 366.

D'altro canto, non è che i teorici marxisti non sentano l'intima fragilità teorica delle loro posizioni e, malgrado la loro pretesa antidogmatica e antisistematica (il comunismo è un *metodo,* non un sistema), se ne preoccupano.

Invero, fuori dell'ortodossia marxista rigorosa, a noi sembra, può solo trovarsi una soluzione, sulla via cioè di un *revisionismo* che articoli tutto il sistema stabilendo a questa attività fondamentale dello spirito umano quella autonomia senza la quale essa muore. E' bensí vero, ma non in assoluto, che « l'arte vive di catene e muore di libertà », come scrisse André Gide, ma l'una e le altre vanno intese in senso materiale di inaccessibilità dei mezzi di estrinsecazione del fantasma poetico, di coercizione che l'ignoranza o la tirannide infliggono all'artista. Non è vero invece, se per catene s'intenda la morsa, peggio quanto piú ferrea, di un sistema di pensiero nell'ortodossia della quale l'artista limita e restringe il suo campo di ispirazione e di espressione, ignorando la totalità e l'universalità dell'intuizione poetica.

Sembra dunque che, in modo slegato e, ripetiamo, marxisticamente incoerente, i cultori piú sensibili alle esigenze di una teoria estetica moderna e aggiornata cerchino di svincolarsi dalle derivazioni del determinismo economico.

Gyorgy Lukàcs, il filosofo ungherese di stretta osservanza marxista, ha tentato nel suo « Il marxismo e la critica letteraria » [1] una sorta di *contaminatio* fra autonomia ed eteronomia dell'arte essendo il suo convincimento marxista venato di influssi idealistici.

Il Lukàcs non riesce però, con tutta la sua buona volontà, a superare i limiti di una autonomia *relativa* simile a quella illustrata dallo Engels (del resto tutta l'opera dell'ungherese è di esplicazione delle frammentarie note sull'arte dei massimi teorizzatori comunisti). Ricade perciò nelle insufficienze notate senza addentrarsi nella spinosa e difficile e per un marxista militante pericolosa questione; anzi mantenendosene sempre ai margini, nei limiti della libertà di esprimere una certa realtà data e presente, realisticamente e dialetticamente intesa.

Avremo modo di dire, piú avanti, nell'impostazione di altri problemi che non siano quello centrale dell'autonomia dell'arte, della efficacia analitica e della consequenzialità metodologica del Lukàcs.

---

[1] S. Lukàcs: *Saggi sul realismo* e *Il marxismo e la critica letteraria,* Firenze 1953.

Dimostra invece sensibilità, sia pure disgiunta da uno specifico interesse per i problemi di una moderna estetica, Antonio Gramsci nelle sue note in « Letteratura e vita nazionale » e « Lettere dal carcere » [1].

La cultura italiana ha passato lo stadio formativo e particolaristico in cui si dibatte l'estetica marxista; li ha sorpassati perché è stato al centro del travaglio idealistico crociano ed ora è al centro dello sforzo di superamento o per cosí dire di « disgelo » del crocianesimo.

Daltronde i riferimenti marxisti alla grande temperie del realismo ottocentesco in Francia e Germania, o al fenomeno vittoriano dell'arte di Shakespeare non possono fornire a noi alcun fermento autoctono per una nuova fioritura di realismo poetico come canone d'arte.

Acutamente dunque il Gramsci scriveva: « *Forse io ho distinti il godimento estetico e il giudizio positivo di bellezza artistica per l'opera d'arte come tale, dall'entusiasmo morale, cioè dalla compartecipazione al mondo ideologico dell'artista; distinzione che mi pare criticamente giusta e necessaria. Posso ammirare esteticamente " Guerra e pace " di Tolstoi e non condividere la sostanza ideologica del libro; se i due fatti coincidessero Tolstoi sarebbe il mio vademecum,* le livre de chevet » [2].

O ancora: « *A me pare che debba avvenire in noi una catarsi, come dicevano i greci, per cui i sentimenti si rivivono " artisticamente " come bellezza, e non piú come passione condivisa e ancora operante* ».

Come si vede siamo con questi passi molto lontani da tutte le posizioni marxiste piú o meno ufficiali sopra esposte e non sapremmo se e come possano quadrare con la dottrina del materialismo storico, restando cosí come sono su un piano di personalissima sensibilità ai problemi dell'arte.

* * *

La dottrina marxista, come abbiamo già rilevato, non ha

---

[1] Ed. Einaudi, 1950.

[2] La sensibilità artistica di L. Tolstoi, per quanto solenne sia la glorificazione postuma dell'artista in Russia, era lontanissima dal materialismo marxista, come è noto. Il Tolstoi era un mistico acceso; l'arte aveva per lui un ufficio di edificazione religiosa. La sua polemica non risparmia nessuno la cui opera non sia castigatissima e non esalti i valori cristiani nell'itinerario a Dio dell'Umanità. Pare inverosimile tuttavia questa predilezione, ma, oltre alla sensibilità particolare del Gramsci cui abbiamo accennato, ci sovviene il contenuto dei libri del Tolstoi di aspra critica alla società zarista e alla borghesia europea.

interessi estetici in quanto tali. L'estetica, sovrastruttura, serve solo perché assolve un suo certo compito, non certo sottovalutato nel concerto materialistico del determinismo storico. Il marxismo dunque, anche per le rilevanti pretese antisistematiche, si interessa a particolari problemi estetici, non all'attività estetica in quanto filosofia dell'arte. E tali problemi sono quelli che, a fini polemici, servono a dimostrare gli assunti della teoria generale del marx-engels-leninismo riscontrabili in ogni sfera dell'umana attività.

Che poi tali teorizzazioni di comodo non reggano al vaglio di qualsiasi appena esercitata riflessione estetica non sembra cosa che preoccupi troppo.

Il Lukàcs per esempio, pone in bocca all'autore ipotetico il dilemma: « *Nel mio travaglio di artista, che cosa c'è di oggettivamente valido. Come può, ciò che desidero immensamente raggiungere in quanto scrittore, inserirsi nel mondo oggettivo delle norme che reggono le forme artistiche? Come posso conciliare la mia soggettività, la mia individualità di scrittore, con le istanze oggettive dell'arte e con le correnti sociali oggettive che vivono sotterranee nel popolo e chiedono di essere espresse?* ». [1]

Ora ammesso che *alcuni* artisti si pongano consapevolmente questo problema di inserimento e di edificazione sociale, la nostra risposta sarebbe la seguente: « *Un artista, qualunque sia il suo temperamento, qualunque il grado di comunicabilità del suo messaggio poetico ai contemporanei, è sempre espressione del suo tempo. Perciò vivi, opera, soffri, ama ed esprimi come " detta dentro ". Avrai espresso il sentimento del tuo popolo* ».

Il Lukàcs invece trae spunto per disseppellire la *teoria dei generi* lessinghiana, affermarne la validità estetica, teorizzando naturalmente il realismo primo genere, e in fondo unico legittimo, e il *realismo socialista* massimo apice degli sforzi congiunti dell'artista creatore e dell'esegeta esplicatore per la realizzazione della grande arte popolare di osservanza marxista.

Complementare è l'altra teoria marxista, per cui sarebbe possibile una distinzione di periodi propizi e impropizi allo sviluppo artistico; sarebbe anzi doverosa per enucleare i periodi propizi dagli altri e studiarne le cause e l'essenza e trarne ammaestramenti e conclusioni.

Anche questo può sembrare naturale e senza dubbio è marxisticamente coerente se si pensa che da questo assieme germina la teoria per cui il capitalismo, con la divisione del lavoro e la

---

[1] G. Lukàcs: *Il marxismo e la critica letteraria,* Firenze 1953.

feticizzazione delle alienazioni rende impossibile l'esplicarsi del genio artistico.

Il realismo socialista invece, basato sul materialismo storico, nel periodo in cui prevarrà, realizzerà una sorta di umanesimo nuovo in cui l'uomo, reintegrato degli originari attributi alienati, attingerà una facoltà di completa esplicazione delle sue immani possibilità e l'arte, specchio della natura, avrà la sua età aurea.

Inoltre « realismo socialista » non è una definizione o un catalogo soltanto, ma altresí un metodo di creazione artistica. Per esso l'artista vero, il grande artista che vive, consapevole o no, la lotta di classe, coglie il *tipo* operante nella storia e lo ritrae con i suoi attributi classisti.

Questo ci pare di dover trarre dalle sparse note dei teorizzatori: dice infatti Engels: « *Realismo significa, a parere mio, oltre alla fedeltà dei particolari, la riproduzione fedele dei caratteri tipici in circostanze tipiche* » (1).

Il realismo generico inoltre è poesia *a tesi*. Tutti i grandi poeti, dice Engels, da Eschilo ad Aristofane, a Dante a Cervantes a Schiller furono poeti a tesi.

Nonostante ciò però « ... *sarebbe inammissibile voler riabilitare scrittori piú o meno compiacenti artisticamente, ma reazionari in tutto o in parte* ». Cioè la cui tesi è errata.

Laddove è evidente che se la parola « riabilitazione » è applicata in sede artistica essa è superflua perché quei poeti « compiuti artisticamente » non ne hanno bisogno; se in sede ideologica e sociale è usata a sproposito perché un giudizio del genere non riguarda la critica letteraria e la filosofia dell'arte in quanto tali.

Impostati cosí i due problemi e accennato ad altri che vi rientrano marginalmente, sarà interessante notare, ove non sia risultato già evidente, come essi trovino il loro punto di fusione nel sistema estetico marxista.

Ci sembra infatti evidente, e non sappiamo se la nostra pretesa potrebbe essere considerata giusta o meno da un marxista qualificato, che il disseppellimento dei *generi* ad altro non serve che alla costruzione di una loro gerarchia interna per cui il *realismo* verrebbe a trovarsi al vertice della piramide come il piú comprensivo di essi, come quello, cioè, che realizzando l'arte « specchio della natura » verrebbe ad essere per definizione l'arte stessa senza aggettivi, cioè nella sua essenza primaria, parte-

(1) F. Engels: *Lettera a Margaret Harkness*, aprile 1888.

cipe del materialismo storico, di cui scopre, *negli uomini,* l'intima necessità e la evoluzione dialettica.

Ora è evidente per un marxista che la poesia realista per manifestarsi ha bisogno di condizioni ambientali favorevoli, trova cioè il suo naturale fertilizzante in periodi in cui la comprensione umana si dilata a meglio intendere il moto dèl reale, e la osservazione della realtà pratica è piú intensa e perspicace.

Realismo in arte è cosí sinonimo di civiltà e questo presuppone quello.

Naturalmente non si postula ciò in assoluto e si ammette che a volte il grado elevato della poesia realistica non rispecchia un analogo stadio della civiltà e viceversa.

Senza queste variazioni infatti, senza questa rottura del cerchio deterministico delle false generalizzazioni di cui il marxismo abbonda, sarebbe difficile spiegarsi come mai, come dice il Lafargue, per esempio, « *Balzac non fu soltanto lo storiografo della società del suo tempo, ma anche il profetico creatore di figure che sotto Luigi Filippo si trovavano ancora allo stato embrionale ed ebbero a svilupparsi completamente solo dopo la sua morte, sotto Napoleone* » (1).

* * *

Uno studioso marxista, il Ranuccio Bianchi Bandinelli, ha scritto che « *l'artista afferma la sua libertà in certi particolari modi di espressione che rendono unica ed irrepetibile ogni sfera d'arte; ma l'opera d'arte nel suo complesso diviene sempre fondamentalmente espressione della libertà dei gruppi socialmente attivi nel suo tempo* ».

Ecco l'arte legata ad un genere, evidentemente quello che esprime quei gruppi, il realismo, e legata ad un periodo determinato.

Ma quale significazione di quella libertà potremmo noi avere delle opere del tempo, una volta disfatti quei gruppi? Perché di quei gruppi non ci resta che la memoria mentre l'opera d'arte conserva nei secoli la sua carica universale.

Naturalmente i teorici marxisti anche questo si sono chiesti, ma a nostro avviso non avranno una risposta continuando a misurare tutto con lo stesso metro, arte ed economia, letteratura e scienza.

Scrive infatti lo stesso Marx: « *La difficoltà non consiste nel capire che l'arte e l'epica greca son legate a determinate forme*

---

(1) Paul Lafargue: *Karl Marx,* 1890.

evolutive sociali. La difficoltà sta nel fatto che esse conservano ancora per noi un godimento estetico e, in un certo senso, valgono come norma e modelli irraggiungibili ». (1)

Quando il Winkelmann dai materiali estratti a Roma, Pompei ed Ercolano, fissò i canoni della bellezza plastica in un ideale di bellezza classica che fu fecondo di nuovi studi e applicazioni, non crediamo che ci fosse in tutto ciò lo spirito di quei gruppi socialmente attivi. E poiché lo stesso marxismo è a dirci che l'arte non va di pari passo con la civiltà, in ogni caso dunque avremmo una immagine falsa o alterata della libertà di quei gruppi. Il che equivarebbe a dire che oltre l'apparenza materiale non c'è anima, dietro forme e colori nessuna verità. (2)

Ma, sorge qui la pretesa dei *tipi* e della *tipicità,* che in fondo ci pare non sia nella sostanza differente dall'altra della « libertà dei gruppi attivi ».

Il prof. Mario Sansone, in un recente opuscolo di studi meridionalisti, ha rilevato certi influssi idealistici nella teoria marxista piú recente, specie italiana, specie in Gramsci. Ora, il precedente riferimento a parte, non crediamo che il requisito della tipicità sia da paragonarsi a quello che Croce chiama « *l'universale individuato* ». Questo infatti è *l'universale attività artistica* che si è contratta e concentrata tutta *in uno stato d'animo;* il *tipo* è la *realtà compresa* in un personaggio che dovrebbe rappresentare una età o una classe o una idea, o una rivoluzione, rettorica e denuncia sociale, propaganda personificata.

Perfino un socialista come Franz Mehring affermava che Marx ed Engels avevano lasciato che i loro giudizi economici e politici esercitassero un influsso troppo grande sui loro gusti estetici.

Certamente non vogliamo affermare che non si debba partire dallo studio della realtà contemporanea all'autore, immergersi in essa, se possibile, nelle contingenze che hanno determinato l'opera, nella visione che l'ha ispirata e nel livello di cultura e di civiltà che l'ha condizionata. Ma diremo che il metro per valutare il risultato risiede proprio nell'individuazione di quanto l'artista abbia trasceso quella realtà, ponendola alla sua ispirazione come complesso di problemi già risolto, filtrandola cioè attraverso *il suo*

---

(1) K. Marx: *Introduzione alla critica della economia politica,* 1857.

(2) Nella *Introduzione alla critica,* ecc., cit., Marx dice: « ... *com'è noto, certe età di grande fioritura non stanno in alcun modo in rapporto con lo sviluppo generale della società e quindi anche della base materiale, per cosí dire, dell'ossatura della sua organizzazione* ».

mondo poetico, alogico, compiuto e irrepetibile nella sua estrinsecazione oggettiva, e abbia creato una nuova realtà altrettanto logica e vera della reale.

I pregiudizi sociali del marxismo impediscono la retta soluzione di questi problemi.

Il fatto è che la teoria marxista ha sempre un punto di riferimento e un compito ed un'ambizione ben precisi: *creare un'arte popolare.*

Dice Engels che il libro popolare « *...deve far dimenticare la fatica al lavoratore quando la sera torna a casa stanco dalle dure opere quotidiane... ma anche la missione di renderlo cosciente della propria libertà e di ridestare il suo coraggio e il suo amor patrio* ».

Ora è evidentemente, questo dell'arte popolare, un altro equivoco. Qualsiasi canone o scuola o espressione artistica è popolare quando entra nei gusti, nei costumi, nelle necessità spirituali di un popolo.

Ma ci pare giusto l'assunto per cui è sempre la società che si innalza alla visione e alla maturità dell'artista, non questi che si adegua a quella. L'artista che si sforza di essere popolaresco snatura se stesso, finisce di essere poeta, diventa tribuno o pedagogo.

L'arte specchio della natura? L'artista deve adeguarsi ai gusti e al grado di intendimento del pubblico? Noi diremo:

« *Quando in tempi consci di sé il pubblico finisce per vedere e sentire quel che gli artisti gli hanno assegnato è giustificata l'osservazione che* la natura imita l'arte. *Ciò vuol dire che il pubblico vede e sente in quel che prima ha considerato come natura, cose che finora non vedeva e non sentiva. Dopo un intervallo non troppo lungo, questo accrescimento si integra talmente con le precedenti idee relative alla "natura" che il pubblico rimane poco piú conscio che è grazie a simili annessioni che si sono formate le nostre idee* ». [1]

Perché rinnegare questa visione *maieutica* dell'arte, autentica conquista del pensiero umanistico, che nobilita la missione terrena dell'uomo?

Se non sapessimo di non poter avere una risposta conveniente chiederemmo dunque cosa s'intende per « popolare ».

Chiederemmo se è popolare ancora oggi Matilde Serao e se non lo è invece già Luigi Pirandello; se lo è ancora il Duprez

---

[1] B. Berenson, *Estetica etica e storia della rappresentazione visiva,* Electa, Milano, 1953.

o se non cominciano ad esserlo, anche in Italia, Van Gogh e Modigliani. Perché *popolare*, è evidente, non può significare che *attuale*.

Per Engels, invece, era popolare e brava scrittrice Margaret Harkness perché in un suo racconto « *per la prima volta si apprenderà come mai l'Esercito della salvezza abbia seguito fra le masse popolari* » (1).

* * *

Il marxismo ha riproposto al dibattito tutta una schiera di problemi ritenuti superati. Ma difficilmente, crediamo, si attenderà su di essi specialmente la cultura occidentale, versata a trovare soluzioni di superamento dell'idealismo, che ne salvaguardino le basiliari conquiste, senza rinnegarne cioè la travagliata e fondamentale esperienza.

Conseguenza della posizione narxista, naturale conseguenza, è il rinnegamento di tutta l'arte moderna, sviluppatasi con il capitalismo seppure spesso come reazione ad esso, quindi non realista, anzi imperniata su un soggettivismo sempre piú egocentrico; sempre meno « popolare ».

Ma basta approfondire lo sguardo nei motivi di questa arte per ben capire l'errore di simili reiezioni.

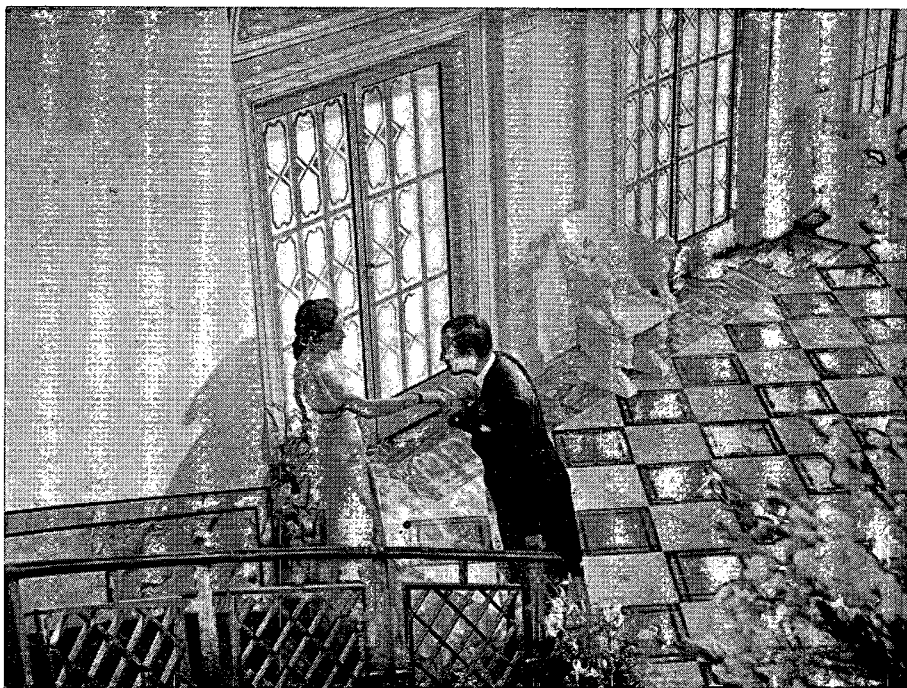
L'arte moderna in fondo, cosí come la filosofia, ha cercato l'uomo e di questi ha voluto individuare l'essenza oltre l'apparenza. Quanto vi era di convenzionale, di trito, di vuoto e di morboso nell'Accademia e nei tardi epigoni romantici è caduto naturalmente dinanzi all'artista che scava in se stesso per ritrovarvi i motivi del suo essere, il segreto umano del suo divenire. Talvolta ha conseguito, anche con questa via, solo una forma nuova di rettorica, e questi è Marinetti e Soffici, o una nuova forse macabra morbosità, e questi è l'espressionista e il surrealista, o un vuoto schematismo geometrizzante, e questa era parte dell'arte astratta. Ma quest'arte che non è arte e fa solo storia non è certo prerogativa del nostro tempo e sarebbe ovvio e di nessun merito citarne gli ascendenti.

La ragion di stato ha sempre in tutti i tempi considerato l'Arte *instrumentum regni,* ma non ha mai capito l'essenza e la *funzione vera ed unica* di essa. Hitler organizzò una « mostra degli orrori » in cui espose alcune fra le cose piú belle che l'arte moderna abbia creato. Per il dittatore l'artista doveva ritrarre dell'uomo il superumano, che finisce con l'essere inumano.

---

(1) F. Engels: *Lettera a Margaret Harkness,* cit.

F. M. POGGIOLI: *Arma bianca* (1937)

F. M. POGGIOLI: *Arma bianca* (1937)

F. M. POGGIOLI: *Ricchezza senza domani* (1939)

F. M. POGGIOLI: *La bisbetica domata* (1942)

Il realismo socialista invece riconduce all'arte piccolo borghese che esprime la media della cultura popolare in un linguaggio in cui tutti possono facilmente visualizzare con una tematica ora rettorica ora pietistica ora eversiva che conformizzi con il gusto popolare e spiani la via della propaganda ideologica del comunismo internazionale di osservanza marxista.

E' dunque cosí astrusa l'arte moderna dalla nostra realtà quotidiana? Crediamo di no. Notiamo anzi che specialmente nei riguardi delle arti cosiddette figurative, è già incominciato, e non da ieri, un processo di assimilazione collettiva per cui nei loro termini cominciano a visualizzare abbastanza correntemente.

E lo dimostra il fatto che esse, nelle loro forme piú ardite, sono entrate nell'uso e nei gusti di tutti; per esempio in architettura.

Lo dimostra il fatto nelle cosiddette arti minori, le vetrate per esempio o le ceramiche, essa vada divenendo normale e normalmente accettata.

La deformazione e la schematizzazione e perfino l'astrazione non spaventano piú in quella forma elementare e di immediato contatto con il pubblico che è il cartellone pubblicitario.

Sono questi altrettanti indizi di *popolarità* perseguita, e, diremmo, ormai conseguita.

E quando si pensa, come ha fatto lo storico d'arte Bernard Dorival, (1) che a dedicarsi a questa volgarizzazione sono artisti come Matisse, Lurçat e Rouault e Chagall, per non dire delle celebri ceramiche di Picasso e per restare nel solo campo della pittura, vi è modo di intendere come l'artista moderno, pur non rinunciando alla sua libertà di espressione, persegua veramente il contatto e la comprensione del pubblico, per nulla vagheggiando l'ideale dell'isolamento in una sorta di « turris eburnea ».

***

Indubbiamente, oggi, la teoria marxista dell'arte incontra molte simpatie non solo fra gente sprovveduta filosoficamente ed artisticamente, ma fra molti spesso illustri rappresentanti della cultura e dell'arte. Molti però che ad essa si erano avvicinati se ne sono poi distaccati avvertendo che quel calore umano, quella immediatezza di comprensione del fenomeno artistico come elemento socialmente attivo, altro non è che l'orpello dietro cui si maschera una insensibilità umana e societaria ancora piú distaccata e rigida dell'idealismo di maniera da cui si era voluto rifuggire.

---

(1) In « *Per la libertà della fantasia creatrice* », A.I.L.C., Roma.

Molti, partiti da posizioni idealiste, sono giunti oltre il marxismo al leninismo piú ortodosso. Indicativo è il caso dello stesso Gyorgy Lukàcs oggi considerato il massimo teorico marxista vivente, che, di formazione idealista, sentí a lungo « una spiccata preferenza » per l'identità hegeliana di soggetto e oggetto. Ed è sintomatico che Ylia Ehrenburg ancora nel 1934 rifiutasse la concezione partitica dell'arte.

Altri invece, acquisiti al marxismo, se ne sono distaccati o, pur non ripudiandolo ufficialmente, non ne seguono i dettami e sono, cosí, spesso oggetto di « richiami » e autori di severe « autocritiche ». Fra i primi ricoderemo Matisse e Léger, fra gli altri lo scrittore Fadeyev, il musicista Shostakovic, il regista Eisenstein e lo stesso Pablo Picasso.

Al di fuori di queste alternanze, naturali del resto, di simpatia, la pratica comunista del realismo socialista resta ancorata in Russia a pochi nomi entrati fra i « classici ».

Maxim Gorky resta il padre della letteratura sovietica, colui che vide ed esaltò la rivoluzione in atto. « La madre » rimane fondamentale espressione dell'acquisizione alla coscienza proletaria dell'era nuova che il comunismo ha aperto all'umanità.

E la glorificazione è insuperata, anche se talvolta si riconoscono a Tolstoi maggiori doti artistiche per una precisa sensibilità progressista nel rappresentare la corruzione e il parassitismo borghese. (1)

La tradizione artistica e letteraria Russa del XIX secolo fornisce gli altri esempi.

Del materialista Cernyscevsky, tenace oppositore del kantismo e dell'hegelismo idealistico, è esaltata la subordinazione dell'arte alla vita, la priorità del bello naturale sul bello artistico.

Inoltre a lui si riconduce il canone del « romanticismo rivoluzionario » per cui la espressione artistica è lotta ideologica.

Di Bielinsky si cita la concezione per cui « *la poesia è la riproduzione del reale... Essa non inventa nulla che già non vi sia nella realtà... Perciò il metro del valore di un'opera di poesia sta nella sua fedeltà al reale* ». (2)

Dobroljubov, Rimsky Korsakov, Plechanov (per quanto contrastato) e qualche altro, completano il quadro.

Il dogmatismo comunista è passibile di evoluzione, cioè di articolazione interna?

---

(1) V. A. Gramsci: *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino, 1951.

(2) Da *La partiticità nell'arte* di Egidio Guidubaldi in « Filosofia dell'arte » volume dello « Archivio di Filosofia », F.lli Bocca ed., Milano 1953.

La via di questa revisione è stata segnata in Russia dallo stesso Stalin, (come acutamente nota Pier Luigi Contessi in un suo saggio) (1) quando ha assegnato alla linguistica e alla logica formale un posto a sé nella dialettica del materialismo storico. Le famose sovrastrutture cioè, determinate dalla fondamentale categoria economica, diventerebbero a loro volta determinanti, cioè autonome.

Questa è la via da percorrere, evidentemente. Ma questa è la via che, a nostro avviso, conduce alla disintegrazione del marxismo.

Mario Di Bartolomei

---

(1) Il Contessi ha esposto questa sua intuizione in un acuto saggio sulla rivista « Il Mulino ».

L'opera di F. M. Poggioli

Il cinema italiano degli anni 1930-43 non ha ancora trovato, malgrado i recentissimi studi di Mario Gromo, Carlo Lizzani e di Margadonna, il suo storico; colui che abbia saputo approfondire adeguatamente ed obiettivamente un periodo che generalmente viene considerato di transizione e, come tale, esaminato sbrigativamente, sistemato con una serie di giudizi ormai frusti e convenzionali. Accade perciò che, tranne qualche rarissimo caso, anche i buoni film realizzati in quel periodo, e parecchi lo furono, vengano complessivamente ignorati, accomunati e sommersi dalla pletora dei prodotti scadenti, che, in verità, costituirono la maggior parte della nostra produzione d'allora. E' per questo motivo che, ad esempio, l'opera di un Ferdinando M. Poggioli è dai piú ignorata; il nome del regista è tutt'al piú citato frettolosamente, raggruppato con quelli degli allora debuttanti Castellani, Lattuada, Soldati, Franciolini, personalità che hanno poi ripreso la loro attività nel dopoguerra, nel rinnovato clima di libertà d'ispirazione. Poggioli ha invece avuto il grande torto di scomparire all'alba della liberazione, in un periodo confuso e tragico: questo forse può spiegare, non giustificare, l'oblio in cui è caduta la sua opera. Indicativo è in tal senso il fatto, già segnalato su queste colonne da Guido Cincotti, che nell'appendice filmografica del volume di Lizzani non venga fatto alcun cenno all'attività sua. Che, nel complesso, ci pare ben piú significativa che le esperienze calligrafiche, poniamo, del Castellani di *Un colpo di pistola* o del Soldati di *Malombra*. Le opere di Poggioli, almeno le migliori, conservano ancor oggi un insolito vigore, un interesse notevole ed attuale, tanto che già si sono levate alcune voci autorevoli per rivalutarle. Tra queste possiamo ricordare Giulio Cesare Castello (1) e Massimo Mida, il quale scrive: « *Non*

(1) G. C. Castello: *Retrospettive,* in « Cinema », nuova serie, n. 39, 30 maggio 1950.

sono pochi in Italia, nell'ambiente cinematografico, a pensare che, se fosse vivo, Poggioli (morto tragicamente nel febbraio del 1945 per asfissia), uno dei registi piú interessanti del cinema italiano che va tra le due guerre mondiali, sarebbe un profondo e convinto assertore del neorealismo e che, nel periodo immediatamente dopo la liberazione, avrebbe abbracciato con grande calore il rinnovamento in senso realistico del nostro cinema..... Di una rivalutazione ampia e soddisfacente certo Poggioli ha diritto, nella storia ancor approssimativa del nostro cinema » (1).

A questo punto giova, per meglio comprendere e centrare la figura del regista di *Sissignora,* premettere qualche dato biografico; necessario, se non altro, per porre in rilievo la preparazione, l'impegno, l'onestà con cui Poggioli si è avvicinato alla macchina da presa, dopo un lungo tirocinio durato parecchi anni. Dopo una giovinezza trascorsa in modo piuttosto avventuroso, egli inizia nel 1930 la sua attività cinematografica come aiuto-regista; in seguito passa al montaggio: gli viene affidato, come prima prova, il film di Max Ophüls *La signora di tutti.* Già in questi primi anni di oscuro lavoro, però, ha modo di farsi notare come regista di alcuni cortometraggi (*Paestum, Presepi, Impressioni siciliane*), ancor oggi apprezzati. Anzi, è proprio sulla scorta di queste prime prove nel campo della regia, che noi possiamo intravedere quali saranno gli intendimenti, le aspirazioni, le suggestioni che lo guideranno piú tardi, quando affronterà l'arduo, se fatto sul serio, compito del regista di film a soggetto. In questi documentari, che risalgono al '36-37, è possibile scorgere, oltre una notevole capacità tecnica, il desiderio di ritrarre la realtà al di fuori di ogni schema convenzionale, uscendo dai limiti dell'oleografia e della cartolina illustrata, entro cui è racchiusa ancor oggi la maggior parte dei nostri documentari a carattere « turistico ». Malgrado questi suoi intendimenti, malgrado l'esperienza acquisita durante il lungo tirocinio, al seguito di un regista, prima, e sul tavolo di montaggio, poi, il suo primo film a soggetto, *Arma bianca* (1936), è una cosa assolutamente mediocre. La fattura è corretta, dignitosa; la sostanza è invece pressoché inesistente, troppo lontana del resto dalla sensibilità del regista. Il quale non deve certo essere soddisfatto del suo lavoro, se per tre anni ritorna al montaggio, forse conscio di non essere ancora sufficientemente preparato per passare alla regia. Nel 1939 dirige il suo secondo film, *Ricchezza senza domani*: non è di molto superiore al primo, anche se vi possiamo notare una certa

(1) Massimo Mida: *Attualità di Poggioli,* in « Ferrania », VIII, 1, gennaio 1954.

scioltezza di racconto ed un piú sentito impegno nell'approfondimento psicologico dei personaggi. Tuttavia siamo ancora molto lontani dall'esplicazione delle piú genuine qualità di Poggioli, che si manifesteranno nel terzo film da lui diretto, la trasposizione cinematografica della commedia di Camasio ed Oxilia « Addio, giovinezza! ». E qui bisogna aprire una parentesi. Si è parlato molto spesso, a proposito del Nostro, di ispirazione letteraria ad oltranza; lo si è accusato di essere particolarmente sensibile ai richiami di certa letteratura non precisamente eccelsa, come appunto nel caso di *Addio, giovinezza!* e, piú tardi, di *Sissignora*. Ora, dobbiamo innanzi tutto considerare come nel periodo in cui si trova ad operare Poggioli, l'ispirazione letetraria è largamente diffusa tra i cineasti di qualche rilievo. Soldati, Lattuada, Castellani, Chiarini, Calzavara riducono per lo schermo opere di Fogazzaro, Puskin, De Amicis, Rosso di San Secondo, Cinelli, ecc.; e questo fatto viene dai piú connesso con la mancanza di libertà, che spinge i registi a realizzare soggetti che hanno ormai il visto della censura e non possono quindi essere boicottati dai « cervelli » al governo. Logico quindi che anche Poggioli ricorra alla letteratura, ispirandosi ad un Capuana, ad un De Marchi, ad uno Shakespeare o ai molto piú modesti Flavia Steno e Camasio ed Oxilia, che, del resto, egli provvede a nobilitare attraverso il filtro di una sceneggiatura accurata, cui collaborano uomini come Cecchi, Lattuada, De Benedetti. Appunto in unione con quest'ultimo egli affronta l'ormai consunta e patetica vicenda di Mario e Dorina, i protagonisti di *Addio, giovinezza!*. Il film che ne vien fuori è fresco, garbato; ha un sapore tenero e nostalgico, che a tratti riesce a rendere accettabile la pur scontata vicenda, che viene ad essere inquadrata in una Torino primo novecento, rievocata con gusto e finezza, con una sorta di gracile e bonaria ironia, che, in definitiva, è la cosa migliore del film. Il Valentino, via Po, l'ambiente universitario, sono descritti con tratti gustosi, con una puntuale caratterizzazione che va al di là della semplice e scrupolosa ricostruzione; si pensi alle scene lungo il Po od a quelle ambientate nella Torino mondana e festosa. Piú che agli autori della commedia, Poggioli sembra essersi qui ispirato alle « buone cose di pessimo gusto » di gozzaniana memoria; ed infatti l'atmosfera in cui si muovono i personaggi appartiene piú a Gozzano che a Camasio ed Oxilia, ai quali appartiene invece interamente la vicenda, che contiene a josa motivi retorici di facile commozione e di sentimentalismo a buon mercato. Certamente la scelta dei soggetti ha un'importanza rilevante nell'economia dei film e la scelta di Poggioli appare

spesso discutibile, improntata ad un gusto a volte troppo popolaresco, che però egli sente maggiormente. Non a caso i migliori risultati suoi sono da ricercarsi appunto nell'ambito di vicende e di figure, di situazioni e di sentimenti retorici e spesso decisamente convenzionali. Ciò non toglie che egli li sappia rendere vivi e credibili, forse perché ad essi egli stesso crede, li « sente ». Cosí la storia di Dorina (Maria Denis) e di Mario (A. Rimoldi), come osserva G. C. Castello nello scritto citato, prima di convincere il pubblico, deve aver convinto il suo realizzatore. Cosí come la povera servetta Cristina Zunio, protagonista di *Sissignora* (1941), ha senza dubbio commosso, sinceramente, il regista, malgrado il feuilletonismo insito nel personaggio e nella vicenda, che narra i tristi casi di una servetta, costretta a sopportare lo egoismo altrui; del quale alla fine rimarrà vittima, concludendo la sua triste vita in un misero lettino d'ospedale: soggetto dolciastro e scontato, che ha tutti gli spunti della facile commozione. Ed il film che ne deriva potrebbe, ad un esame superficiale, essere scambiato per uno dei soliti film « che parlano al nostro cuore », sul tipo, poniamo, dei recenti film di Matarazzo imperniati sulle vicissitudini della coppia Nazzari-Sanson. I soggetti rispettivi, a parte qualche pretesa sociale del primo, non presentano sostanziale differenza; ed è forse questo, cioè la scelta di soggetti cosí convenzionali, che ha determinato, nei confronti di Poggioli, una critica a volte piuttosto aspra, certo non sempre serena. Ché, come abbiamo dianzi detto, egli non sceglie quei particolari argomenti per scopi dichiaratamente commerciali, come un Matarazzo od un Mattoli; egli per primo si lascia trasportare dai sentimenti che essi sanno suscitare, vi aderisce con una schiettezza, con una, a volte, ingenuità, che potrebbe anche stupire. Ma che, in definitiva, riscatta la materia frusta e scontata e la rende, anche se non sempre, accettabile. Si badi, ad esempio, con quanta delicatezza, con quanto, diremmo, affetto il regista guarda alla sartina ed allo studente di *Addio, giovinezza!*, o, piú ancora, alla servetta di *Sissignora,* uno dei personaggi piú riusciti del nostro cinema del ventennio (non a caso ad esso si richiamano, seppur su di un altro piano, le analoghe figure di *Umberto D* e di *Il sole negli occhi,* due tra i rimarchevoli film di questo dopoguerra).

Sissignora ha inizio con una inquadratura panoramica di una Genova ventosa e limpida, che ci richiama alla mente certe inquadrature, certe visioni dei documentari diretti dal regista; il quale, anche e forse piú in questo caso, tende a darci un ritratto vivo e reale di una città, vista nei suoi aspetti piú umili

e popolari, piú quotidiani: il mercato rionale, la « balera » domenicale, il porto, le chiacchiere delle domestiche tra una spesa e l'altra. Un mondo laborioso e caratteristico, ritratto con accenti di singolare veridicità, con un'aderenza al dato reale, a tratti sorprendente. Vogliamo alludere soprattutto alle scene del ballo domenicale, a quelle che si svolgono in casa delle sorelle Robbiano, di una puntualità descrittiva veramente felice, specie per quanto riguarda l'arredamento dell'alloggio, che ha un valore espressivo rilevante: mobili antiquati, sovraccarichi di cianfrusaglie, polverosi, stinti come le loro proprietarie. Si pensi ancora alle scene negli uffici della « Protezione della giovane » od ai colloqui tra Cristina (M. Denis) e Vittorio (L. Cortese) sulla terrazza, fra i panni stesi e sulla spiaggia, dove il nascente amore della protagonista viene descritto con una delicatezza, con una felicità d'espressione notevolissime. Ed in queste suaccennate qualità sono da ricercarsi i veri pregi del film, che in molti punti scade, com'era del resto prevedibile, nel melodrammatico; il dramma della ragazza, vittima dell'egoismo dei vari padroni, il suo amore contrastato per il marinaio sono troppo scontati per poter sempre pienamente convincere, anche se Poggioli cerca di non insistere troppo sui lati patetici e lacrimogeni. (A questo proposito è da rilevare come egli ci risparmi del tutto l'agonia di Cristina nell'ospedale; la sua morte ci viene annunciata dal pianto delle compagne e dalla fura rapida delle Robbiano, con la quale si chiude il film).

Ma se il dramma non sempre riesce a superare i limiti di una epidermica commozione, i personaggi che lo animano acquistano invece un nitido vigore, anche quelli che risultano, nello svolgimento del film, di marginale importanza. E di questo fatto ci accorgiamo soltanto dopo aver visto il film una seconda volta, in modo da poterne apprezzare tutti i particolari, tutti i personaggi, resi dagli attori in modo ammirevole. Oltre Cristina, interpretata dalla sensibilissima Denis, ricordiamo i personaggi delle sorelle Robbiano (Irma ed Emma Gramatica), quelli delle amiche della servetta e molti altri: l'innamorato deluso, Suor Valeria, la signora ed il « fratello », il lestofante del mercato, ecc. Personaggi vivi, malgrado nel romanzo fossero a mala pena abbozzati: e questo è un merito da ascrivere a Poggioli, che li ha completati anche attraverso una scelta « fisica » indovinata.

Con *Sissignora,* Poggioli firma forse l'opera sua piú riuscita, anche perché ci sembra quella piú vicina alla sua personalità, al suo temperamento, volto a ritrarre un mondo crepuscolare e sommesso, che possiamo per certi aspetti avvicinare a quello,

altrettanto ben reso, del Camerini di *Gli uomini, che mascalzoni!* Potrebbe perciò stupire il fatto che nei film successivi egli si allontani da questo mondo crepuscolare per affrontare un'altra realtà, piú drammatica, aspra e selvaggia, quella, per intenderci, di *Gelosia* (1942), un film tratto da « Il marchese di Roccaverdina » di Capuana. Il passaggio tra queste due diverse « visioni », tra queste diverse e contrastanti atmosfere ci potrebbe essere dato però da un altro film, realizzato prima di *Gelosia*: *La morte civile,* riduzione per lo schermo di un vecchio, e non soltanto cronologicamente, lavoro teatrale di Giacometti. Anche in questo caso si può rimproverare al regista la scelta di un soggetto cosí stantío, superato, melodrammatico. Quale motivo di interesse può infatti offrire la storia del galeotto che fugge dal carcere per riabbracciare moglie e figlia, sopportando e soffrendo equivoci, dilemmi tormentosi, che lo condurranno alla morte? La sostanza del dramma teatrale è rimasta immutata anche nel film ed il risultato è mediocre, legato com'è ad una formula statica e priva di vitalità, che non di rado riesce addirittura fastidiosa, come nei momenti che dovrebbero costituire il clou della vicenda. Con questo non vogliamo dire che Poggioli abbia fallito completamente la prova, ché il film ha piú d'un pregio: la scelta degli esterni, di una bellezza aspra e suggestiva, abilmente ripresi dall'operatore Montuori; la sequenza della cerimonia religiosa, bella per intensità e ritmo; certe scene della vita nel paese, colte nella loro vivezza. Insomma, anche se opera indiscutibilmente minore, *La morte civile* presenta qualche interesse e si presta a fare, per cosí dire, da « trait d'union » tra i due mondi espressivi del regista, quello di *Addio, giovinezza!* e di *Sissignora* e quello, notevolmente diverso, di *Gelosia.*

Ai personaggi tenui e delicati della sartina e della servetta, Poggioli contrappone la figura cupa e tormentata del marchese di Roccaverdina (Roldano Lupi), preso da una passione irragionevole per Agrippina (Luisa Ferida), una donna di umilissima condizione sulla quale egli esercita il suo furore dispotico, ricevendone in cambio una fedeltà, un attaccamento tenace ed inestinguibile. Per salvare le apparenze, egli la costringe a sposare Rocco, un suo dipendente; ma qualche tempo dopo, tormentato dalla gelosia, uccide l'uomo. Da questo momento incomincia per il marchese il dramma: tormento, rimorso, orgoglio, passione, esasperazione si impadroniscono di lui e non lo abbandoneranno piú; in questi sentimenti egli si consumerà, sino alla tragica conclusione. Al suo apparire, il nuovo film di Poggioli suscita le critiche piú disparate, alcune delle quali eccessi-

vamente ed ingiustificatamente aspre, dal momento che *Gelosia* appare come uno dei migliori prodotti apparsi in quegli anni. « ... *Il Marchese è un'anima in pena che non riesce a trovare giustificazione umana al suo dramma e si agita, corre, strepita dal principio alla fine... Il racconto è sempre indeciso e va avanti a sbalzi, non sapendo se creare il mito della passione insanabile intorno alla stravagante figura del Marchese, se mostrare i misfatti di una società corrotta, o, infine, se documentare largamente gli usi e i costumi di un paese e il suo paesaggio* ». Cosí scrive l'allora critico cinematografico Giuseppe de Santis (¹), che con Poggioli non si dimostra molto tenero. Ed a torto, poiché, a nostro avviso, il film si può considerare sostanzialmente riuscito, sia nel tentativo di far rivivere il cupo dramma del Marchese, sia nel tentativo di presentarci un quadro di una situazione sociale, di usi e costumi tradizionali, contro i quali sembra impossibile andare. L'azione del film si svolge in Sicilia, una regione che, in questi ultimi anni, ha trovato parecchi registi disposti, con vario risultato, a valorizzarla. Ai tempi di *Gelosia* invece il solo fatto di girare gli esterni dal vero costituisce una novità; per cui si può ben comprendere quale sia il valore ed il merito di Poggioli, che, dopo aver « scoperto » Genova, ci rivela ora una Sicilia assolata, arsa e desolata, svincolata da ogni compiacimento turistico. Una Sicilia in cui si respira veramente quell'atmosfera feudale che determina negli uomini quel senso greve di apatia, di ormai cronico assoggettamento alla volontà del signorotto, il cui unico merito è quello di appartenere ad una casta elevata, quasi ad un'altra razza.E contro le differenze di casta non si può andare, anche quando, come nel caso del nostro film, c'è di mezzo un amore inestinguibile e disperato. In questo ambiente cosí ben individuato acquistano rilievo le figure dei protagonisti: il tormentato, febbrile Marchese di Roccaverdina e l'attonita, rassegnata, ardente Agrippina, cui si agginge la figura di Zosima (Elena Zareschi), la dignitosa moglie di Roccaverdina. Un certo squilibrio possiamo invece notare tra gli interpreti secondari, dovuto soprattutto al fatto che attori illustri come Ruggero Ruggeri (il parroco) o Wanda Capodaglio non riescono a liberarsi dall'enfasi retorica, propria della recitazione teatrale. Anche perché talune figure minori, come quelle affidate all'interpretazione dei due citati attori, non riescono a raggiungere una reale consistenza umana. Del resto è questo l'unico appariscente difetto del film, ampiamente riscat-

(¹) G. De Santis: *Film di questi giorni,* in « Cinema », v.s., 158, 25 gennaio 1943.

tato da una realizzazione in tutto e per tutto accurata, dalla fotografia (Gallea) al commento musicale (Masetti), ai costumi, ricchi di suggestione (Sensani, anche uno degli sceneggiatori).

E i pregi di *Gelosia,* e conseguentemente di Poggioli, potrebbero acquistare maggior risalto dal confronto diretto con il recente rifacimento del film ad opera di Germi, il quale ha fatto del dramma verista di Capuana, un'opera scolorita, senza vigore, con personaggi-manichini che si muovono senza convinzione in un ambiente improbabile e falsamente « reale ». Dove il paesagggio non riesce ad avere che un rilievo puramente esteriore, mentre nel film di Poggioli il rapporto individuo-ambiente risulta sufficientemente risolto.

Il dramma dell'uomo che ha commesso un delitto e che alla fine riceverà la giusta punizione è al centro anche dell'ultimo film del nostro regista: *Il cappello da prete,* realizzato nel 1943 e tratto dall'omonimo romanzo di Emilio De Marchi, un romanziere che in questo periodo gode di singolare fortuna presso i nostri registi. Poggioli, uscito non del tutto brillantemente dall'esperienza de *Le sorelle Materassi,* film del quale diremo oltre, ritorna ad un tema che gli è caro e che gli permette di impegnarsi a fondo nella introspezione psicologica di un personaggio, nella pittura di una società, che è poi ancora sostanzialmente quella di *Gelosia,* anche se diverso è l'ambiente e diversa è l'impostazione. Il Marchese di Roccaverdina agisce sotto la spinta della passione e dell'orgoglio feudale, in una Sicilia ardente e primitiva in mezzo a gente da secoli abituata a sopportare le imposizioni del signore. Il protagonista di *Il cappello da prete* vive invece nell'ambiente gaudente e corrotto di una Napoli fin di secolo ed il suo delitto non è motivato dalla passione, ma da motivi piú complessi, in cui entrano in giuoco vari elementi: cinismo, amoralità, dissesti finanziarii, ecc. Elementi che caratterizzano appunto una società, o meglio, una certa parte di essa. Ci troviamo, quanto al tono generale del film, nell'ambito del giallo-psicologico, del delitto perfetto che tuttavia viene scoperto in modo inaspettato, come di solito avviene in questi casi. Certo il film, che pure è piaciuto meno di *Sissignora* e di *Gelosia,* è opera matura, stilisticamente perfetta. Il racconto è stringato, agile, sempre incalzante, attraverso un montaggio (curato dal regista stesso) serrato che rende il film privo di lungaggini, privo anche di quei compiacimenti formali, visibili anche nelle piú riuscite, precedenti prove di Poggioli. L'approfondimento psicologico del personaggio principale, interpretato dall'ottimo Lupi, è qui pressoché perfetto: una figura centrata, colta in tutte le sue sfumature, in tutte le sue peculiarità intime

ed esteriori. Raramente, almeno a veder nostro, si è verificata, come nel caso del *Cappello da prete,* una perfetta ed armonica corrispondenza tra un testo letterario e la sua traduzione in immagini; raramente un romanzo è stato ridotto per lo schermo con tanta attenzione, con tanto scrupolo, scevro però dalla pedissequa fedeltà con cui molti registi credono di poter avvicinarsi all'opera scritta. Con questo film, insomma, Ferdinando M. Poggioli chiude, per cosí dire, in bellezza, dandoci il segno della sua non comune sensibilità, del grado di maturità cui è pervenuto attraverso esperienze diverse e contrastanti; vissute sempre con onestà, con singolare scrupolosità, con una dignità, reperibili anche in quei prodotti piú dichiaratamente commerciali, sui quali ci dobbiamo pur soffermare.

* * *

Nel nostro esame ci siamo serviti infatti soltanto delle opere maggiormente indicative per mettere in rilievo i tratti salienti della personalità di Poggioli. Ma anche le opere minori, pur tra le molte manchevolezze, contengono piú d'un motivo di interesse e non possono comunque passare sotto silenzio. *La bisbetica domata* (1942) è un originale, seppur non riuscito, tentativo di ambientare ai tempi nostri la shakespeariana « The Taming of the Shrew », mentre con *Le sorelle Materassi* (1943) il regista tenta di ricreare sullo schermo il sapore dolce-amaro dell'omonimo romanzo di Palazzeschi. Vi riesce soltanto in parte, ché, se ancora una volta egli ci mostra il vero volto di una città, Firenze, e ci descrive puntulmente un certo ambiente, si mantiene tuttavia lontano dallo spirito del libro ed i personaggi risultano piuttosto incolori, anche quelli delle due protagoniste, impersonate dalle sorelle Grammatica (a questo proposito giova notare come Poggioli, affezzionato ai suoi personaggi, sia altrettanto attaccato agli attori che li interpretano. Per questo nei suoi « casts » ricorrono con frequenza gli stessi nomi: Maria Denis, Roldano Lupi, da lui rivelato, Irma ed Emma Gramatica, la Calamai ecc.). Ma, per tornare a *Le sorelle Materassi,* dobbiamo ancora rilevare, se non l'eccellenza del contenuto, almeno la tecnica perfetta che sorregge. Quella tecnica che, unita alla naturale sensibilità, avrebbe potuto portare il regista molto lontano, accanto ai De Sica ed ai Castellani di oggi, cui lo legano non comuni affinità stilistiche e spirituali.

« *... fra tre o quattro film, potrò parlare piú seriamente dei miei difetti* ». Tali parole scrive Poggioli nel 1942 (¹) e purtrop-

(¹) F. M. Poggioli: *I miei difetti,* in « Film », n. 10, 1942.

po esse ora acquistano una ben triste intonazione ironica: tre o quattro film da allora egli non li ha potuti girare piú. Però i pochi film da lui firmati sono piú che sufficienti per porlo nel novero delle personalità piú interessanti del nostro cinema. E pensiamo che su tale affermazione siano tutti concordi, almeno tutti coloro che all'opera di Poggioli si sono avvicinati senza idee preconcette, senza quel tono di vago disprezzo con cui oggi si guarda al nostro cinema passato.

Massimo Scaglione

Filmografia

1937 - ARMA BIANCA - *Produzione*: Negroni Film - *Soggetto*: basato su una commedia di Alessandro De Stefani - *Sceneggiatura*: Baldassarre Negroni, Alessandro De Stefani - *Fotografia*: Otello Martelli - *Scenografia*: Domenico Maria Sanzone - *Costumi*: Gino C. Sensani - *Musica*: Dante Alderighi - *Attori*: Leda Gloria, Nerio Bernardi, Mimì Aylmer, Oreste Bilancia.

— IMPRESSIONI SICILIANE (*documentario*) - *Produzione*: LUCE.

— PAESTUM (*documentario*) - *Produzione*: L.U.C.E.

— PRESEPI (*documentario*) - *Produzione*: L.U.C.E.

1939 - RICCHEZZA SENZA DOMANI - *Produzione*: Alfa Film - *Soggetto*: Fabrizio Sarazani - *Sceneggiatura*: Ermanno Contini, Fernando Maria Poggioli - *Fotografia*: Arturo Gallea - *Scenografia*: Giovanni Sarazani - *Musica*: Ferdinando Ludovico Lunghi - *Attori*: Doris Duranti, Lamberto Picasso, Paola Borboni, Claudio Gora, Luigi Cimara, Beatrice Mancini, Guido Notari, Paolo Stoppa, Olinto Cristina, Mirella Pardi, Armando Migliari.

1940 - ADDIO, GIOVINEZZA! - *Produzione*: Ici-Safic - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Sandro Camasio e Nino Oxilia - *Sceneggiatura*: Salvator Gotta, Fernando Maria Poggioli - *Fotografia*: Carlo Montuori - *Scenografia*: Gastone Medin - *Costumi*: Gino C. Sensani - *Musica*: Giuseppe Blanc, Enzo Masetti - *Attori*: Maria Denis, Adriano Rimoldi, Clara Calamai, Carlo Campanini, Bella Starace Sainati, Bianca Della Corte, Aldo Fiorelli, Carlo Minello, Mario Giannini, Mario Casaleggio, Nuccia Robella, Vera Carmi, Franca Volpini, Piera Romati, Maria Vivaldi.

1941 - L'AMORE CANTA - *Produzione*: Realcine-Ici - *Sceneggiatura*: Pietro Germi, Fernando Maria Poggioli - *Dialoghi*: Salvator Gotta - *Fotografia*: Giovanni Vitrotti, Ugo Lombardi - *Scenografia*: Natale Steffenino - *Musica*: Mario Nascimbene - *Attori*: Maria Denis, Massimo Serato, Vera Carmi, Jone Salinas, Alfredo Menichelli, Attilio

Dottesio, Michele Riccardini, Viglione Borghese, Nuccia Robella, Giacinto Molteni, Amina Pirani Maggi.

— SISSIGNORA - *Produzione*: Ata-Ici - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Flavia Steno - *Riduzione*: Anna Banti, Emilio Cecchi, Bruno Fallaci, Alberto Lattuada, Fernando Maria Poggioli - *Sceneggiatura*: Emilio Cecchi, Alberto Lattuada - *Fotografia*: Carlo Montuori - *Scenografia*: Erminio Loy - *Costumi*: Maria De Matteis - *Musica*: Felice Lattuada - *Attori*: Maria Denis, Emma Gramatica, Irma Gramatica, Leonardo Cortese, Evi Maltagliati, Rina Morelli, Jone Salinas, Dhia Cristiani, Roldano Lupi, Elio Marcuzzo, Giovanni Grasso, Dina Perbellini, Anna Carena, Dara Bini, Guido Notari.

1942 - LA BISBETICA DOMATA - *Produzione*: Excelsa Film - *Soggetto e sceneggiatura*: Sergio Amidei, Gherardo Gherardi, Fernando Maria Poggioli - *Fotografia*: Renato Del Frate - *Scenografia*: Gastone Medin - *Attori*: Lilia Silvi, Amedeo Nazzari, Lauro Gazzolo, Carlo Romano, Paolo Stoppa.

— LA MORTE CIVILE - *Produzione*: Icar-Generalcine - *Soggetto*: basato sul dramma omonimo di Paolo Giacometti - *Fotografia*: Carlo Montuori - *Arredamento*: Cesare Romani - *Attori*: Carlo Ninchi, Dina Sassoli, Renato Cialente, Greta Gonda, Tina Lattanzi, Annibale Betrone, Elio Steiner.

— GELOSIA - *Produzione*: Cines-Universalcine - *Soggetto*: basato sul romanzo « Il marchese di Roccaverdina » di Luigi Capuana - *Sceneggiatura*: Sandro Ghenzi, Gino C. Sensani - *Fotografia*: Arturo Gallea - *Costumi*: Gino C. Sensani - *Musica*: Enzo Masetti - *Attori*: Roldano Lupi, Luisa Ferida, Elena Zareschi, Ruggero Ruggeri, Franco Coop, Wanda Capodaglio, Elvira Betrone, Anna Arena, Angelo Dessy, Bella Starace Sainati, Andrea D'Amaniera.

1943 - L'AMICO DELLE DONNE - *Produzione*: Viralba - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Alessandro Dumas figlio - *Sceneggiatura*: Gherardo Gherardi - *Fotografia*: Arturo Gallea - *Musica*: Salvatore Allegra - *Scenografia*: Gastone Simonetti - *Costumi*: Maria De Matteis - *Attori*: Miriam di San Servolo, Luigi Cimara, Laura Adani, Nerio Bernardi, Armando Migliari, Claudio Gora, Paola Veneroni, Jone Morino, Stefano Sibaldi.

— LE SORELLE MATERASSI - *Produzione*: Cines-Universalcine - *Soggetto*: basato sul romanzo omonimo di Aldo Palazzeschi - *Attori*: Emma Gramatica, Irma Gramatica, Massimo Serato, Clara Calamai, Paola Borboni.

— IL CAPPELLO DA PRETE - *Produzione*: Cines-Universalcine - *Soggetto*: basato sul romanzo « Il cappello del prete » di Emilio De Marchi - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Sandro Ghenzi - *Fotografia*: Arturo Gallea - *Scenografia*: Gastone Simonetti - *Costumi*: Gino Sensani - *Attori*: Roldano Lupi, Lida Baarova, Carlo Lombardi, Loris Gizzi.

* * *

Prima di *Broken Arrow*

Tutti ricordano i favorevoli commenti a *Broken Arrow* (L'amante indiana, 1950) di Delmer Daves, un film da collocare nella corrente anticonformista americana per la sua obiettiva descrizione di un episodio della spietata e lunga guerra fra bianchi e rossi.

Fino ad allora, il cinema U.S.A. aveva riempito buona parte dei suoi western di minacciose « ombre rosse », e basti ricordare il magnifico *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939) di Ford, dominato dall'incubo degli indiani, impalpabili ed invisibili, ma di cui si sente la costante angosciosa presenza.

Però, a onor del vero, e senza voler discutere gli indubbi meriti di *Broken Arrow* che col precedente *Fort Apache* (Il massacro di Fort Apache, 1948) di Ford, apriva risolutamente la strada a una revisione totale del problema indiano, bisogna anche dare atto al coraggio di diverse opere anteriori, di vario interesse culturale ed artistico, ma ugualmente accomunabili per una ricerca della verità insolitamente approfondita.

« Rossi e bianchi », una vecchia serie anonima di dime-novels, si annunciava come « avventure tra i bianchi apportatori del progresso ed i rossi difensori indefessi del loro territorio ». I grandi western epici: *The cowered vagon* (I Pionieri, 1923) di Cruze, *The iron horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924) di Ford, *The big trail* (Il grande sentiero, 1930) di Walsh, svolgono in fondo la stessa tesi [1] che è anche quella ufficiale. (Ad esempio, il generale Sherman definí « civilization » la fedifraga invasione dei

[1] In *The cowered vagon* di Cruze, « *la brutale uccisione di un indiano da parte di un pioniere, al passaggio di un fiume, non è affatto mostrata come causa del susseguente attacco degli indiani alla carovana dei carri* » (Lewis Jacobs: *L'avventurosa storia del cinema americano,* ediz. italiana Einaudi, Torino, 1952).

territori Cheyenne del Colorado motivata da un nuovo e febbrile « gold rush » nel 1859). E Longfellow in « The Song of Hiawatha » (1885), dimostrava le stesse cose, quando gli ospitali aborigeni riconoscevano nei bianchi i fatali continuatori di una civiltà compiuta. E su questa strada si pone anche Auro Rosselli, il quale dà torto alla resistenza indiana in nome della Storia (intesa come Progresso). Del resto, per dirla con André Maurois: « *ce problème indien était difficile* », ed i punti di vista si uniscono solo nel deplorare i mezzi inqualificabili con cui il progresso si impose. Non occorre che Toro Seduto dica a Buffalo Bill: « *L'uomo bianco ha preso tutta la nostra terra e non ci ha dato nulla in cambio... E nessuno ci rendeva giustizia... Giunsero altri uomini bianchi che non sapevano nulla dei nostri diritti e ci risero in faccia...* » (1); ben oltre vanno gli storici piú accreditati. James Truslow Adams osserva: « *L'uomo dalla pelle rossa era sempre rimasto agli occhi del bianco una bestia selvatica da sfruttare e da sterminare* » (2). André Maurois: « *Beaucoup de tribus étaient civilisées. Elles passaient, en toute bonne fois, avec les Etats-Unis, des traités qui leur reconnaissaient la propieté de certains terrains. Puis les blancs leur demandaient un droit de passage. Elles l'accordaient. Alors venaient éleveurs et fermiers, qui prétendaient contraindre les Indiens à vendre leurs terres. Refusaient-ils? Les Faces Pales les massacraient. En Oregon, en 1781, des blancs aidés de chiens cernèrent, après une veritable chasse, des Indiens dans une caverne et les mirent tous à mort: hommes, femmes et enfants. Naturellement les Indiens se vengeaient* » (3).

Nevins e Commager: « *Attraverso il Wisconsin meridionale i disperati seguaci di Black Hawk furono cacciati di nuovo sul Mississippi, dove uomini, donne e bambini vennero massacrati senza pietà nel momento in cui volevano attraversare il fiume. Fu uno spettacolo orribile, scriveva un fuciliere, vedere dei bambini, sia pure appartenenti al selvaggio nemico, feriti e in preda alle piú atroci sofferenze* » (4).

Né meno espliciti sono i documenti ufficiali. Phil Sheridan scrisse in una relazione: « *Il governo stipulò con gli Indiani trattati, fece promesse e assunse impegni che non mantenne. Noi*

---

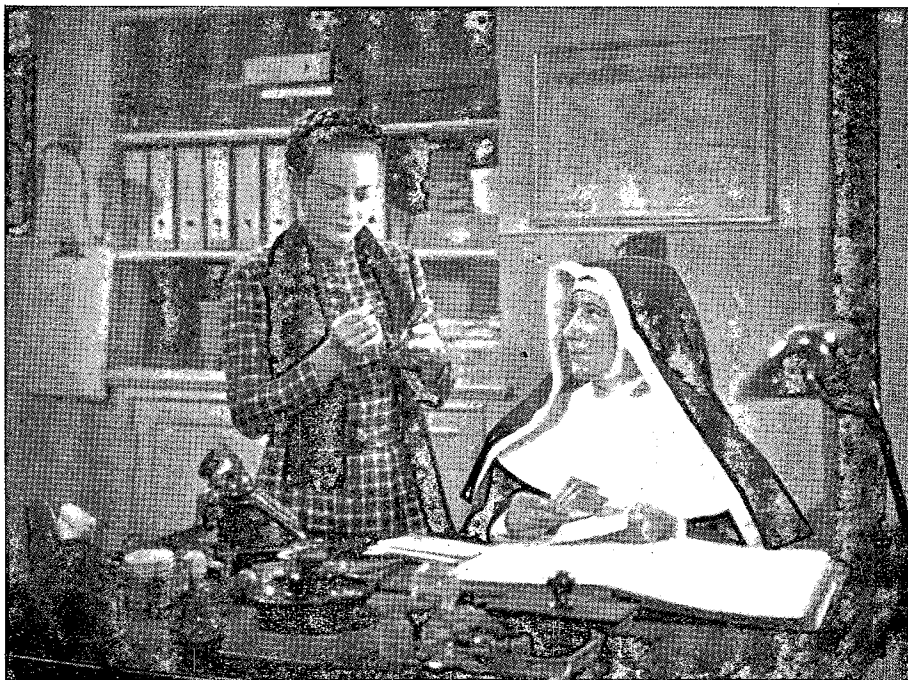
(1) R. Croft-Cooke, W. S. Meadmore: *Buffalo Bill*, edizione it. Longanesi, 1953.

(2) J. T. Adams: *Epopea dell'America*, ediz. it. Corticelli, 1937.

(3) André Maurois: *Histoire des Etats Unis*, Albin Michel, Paris, 1947.

(4) Nevins Commager: *America, la storia di un popolo libero*, ediz. it. Einaudi, 1947.

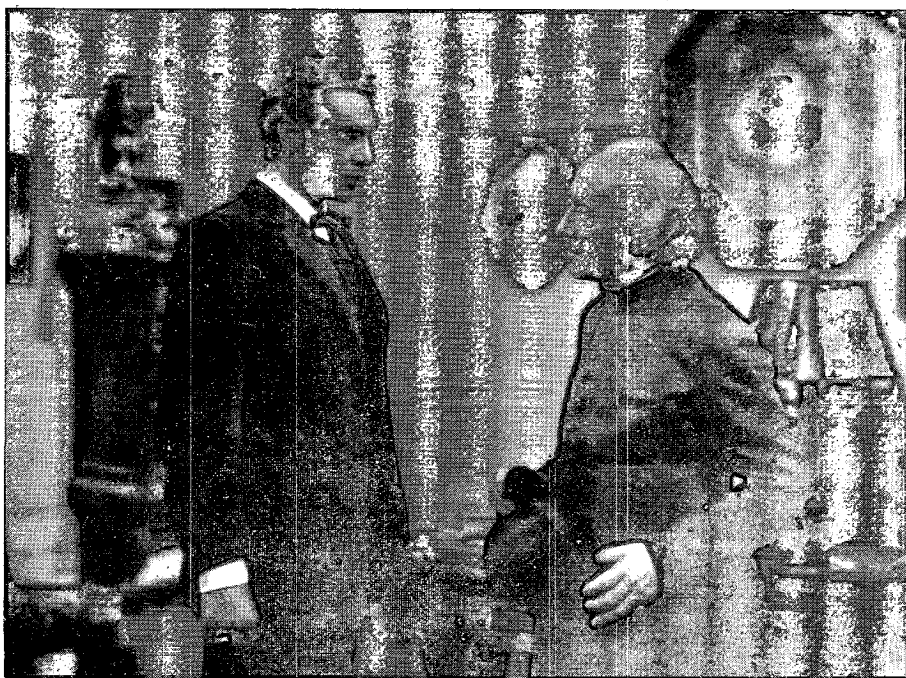
F. M. POGGIOLI: *Addio, giovinezza!* (1940)

F. M. POGGIOLI: *Addio, giovinezza!* (1940)

F. M. POGGIOLI: *Sissignora* (1941)

F. M. POGGIOLI: *Sissignora* (1941)

F. M. POGGIOLI: *L'amore canta* (1941)

F. M. POGGIOLI: *L'amore canta* (1941)

F. M. POGGIOLI: *Gelosia* (1942)

F. M. POGGIOLI: *Gelosia* (1942)

abbiamo preso agli Indiani le loro terre e i loro mezzi di sussistenza, mutato i loro tradizionali costumi di sobrietà, introdotto la malattia e la decadenza morale ». Ed il Presidente Hayes, nel messaggio presidenziale del 1877 (dopo cioè i noti fatti di Fort Lyon, Washita, ecc.), affermò: « *Gli Indiani sono gli aborigeni della terra che oggi possediamo. Essi sono stati cacciati da un luogo all'altro ed indennizzati nelle loro proprietà in modo miserevole. Spesso, non appena si erano stabiliti sui nuovi territori loro assegnati e già cominciavano a farli fruttare lavorando, ne sono stati brutalmente sloggiati e sospinti verso regioni inospitali. Molte, se non tutte, le battaglie contro di essi, sono state causate da violazione di trattati e da altre ingiustizie che noi abbiamo commesso* ».

Indiano buono è indiano morto

Prima della nascita del cinema, i pellerossa erano già entrati nella letteratura americana e non vi godevano, come si dice, di « una cattiva stampa ». Non ci riferiamo solo alle note idealizzazioni di Fenimore Cooper e di Longfellow, od alla rigorosa documentazione della Harper di New-York: « Un secolo di disonore », od ancora a quel « Ramona » di Helen Mary Jackson, che è l'equivalente indiano della « Capanna dello zio Tom », ma piuttosto ai sottoprodotti letterari, ai dime-novels cioè, dove gli Indiani sono sempre in certo modo difesi, perché attaccati alla loro terra, e dove, spesso, è anche denunciata l'inutile brutalità dei bianchi. In « Calamity Jane », un dime-novel preso a caso dall'interminabile serie « Buffalo Bill, l'eroe del Wild West » (edizione italiana Nerbini), fa una pessima figura Bloke Brady, conduttore di diligenza brutale e alcoolizzato, convinto che « un indiano fosse buono solo dopo morto ». Questa frase, attribuita a Sheridan, comandante del dipartimento del Missouri nel corso delle « spedizioni punitive » dell'autunno '68, è famosissima nella letteratura western e viene messa in bocca a persone moralmente spregevoli o comunque piene di boria razziale. Contro questa aberrante concezione riecheggia il nobile sdegno cristiano del nostro Parini, il quale associandosi al largo compianto di poeti e scrittori del Settecento per le vittime della conquista spagnola nell'America centrale, sferza i conquistadores che « *umano sangue non istimar quel ch'oltre l'Oceano scorrea le umane membra* ».

« Il miglior indiano è sempre quello morto », dice anche il maggiore Hopkins, comandante del Forte Washakie, nel Wyoming, al suo subalterno il tenente Bruce Marshall, che cerca in-

vano di fargli capire le ragioni degli Indiani di cui è amico. Ciò succede in *Wyoming* (Terra nostra, 1926), uno dei ragguardevoli western dovuti alla collaborazione tra Woody S. Van Dyke II « *di cui cosí poco parlano, e a torto, critici e storici* », ed il « colonnello » Tim Mc Coy (o White Eagle), un attore molto popolare fra gli Indiani, che aveva organizzato per *The cowered vagon.* Alla prima del film si conobbero Van Dyke e Mc Coy: l'uno era un oscuro artigiano che aveva lavorato alla Fox, alla Lasky ed all'Essanay e che aveva cominciato fra le quattromila comparse di *Intolerance* (non fu mai assistente di Griffith, a meno che non si vogliano chiamare « assistenze » i piccoli servizi che rendeva al maestro, come portargli bibite, biglietti, ecc.). Lo spirito di *Wyoming* è lo stesso che informerà in seguito *Fort Apache.* Viene efficacemente descritto il conflitto tra un fatuo militarista anti-indiano ed un degno ufficiale, la cui lealtà verso il Governo non gli impedisce di comprendere le istanze dei pellerossa. Tra i due film ci sono anche somiglianze formali quali l'arrivo al forte della diligenza su cui viaggia la dolce Polly, figlia del borioso maggiore (e qui si pensa al viaggio di Thursday e Philadelfia), le svariate e sensate « obiezioni » del tenente Marshall (capitano York, ante-litteram), l'incontro di Hopkins con il capo Falco Bianco, interrotto sprezzantemente dal primo (come il colloquio Thursday-Cochise, troncato allo stesso modo), le inconsistenti accuse di viltà del maggiore al tenente, la presuntuosa svalutazione della strategia indiana, sempre da parte dello stesso maggiore.

Wyoming si svolge nel 1887. Occhio di Falco, un araphaoe intelligentissimo della tribú di Falco Bianco, abbandona il capo deciso a rompere la tregua con i bianchi. (Forse un accenno a Geronimo che lascia Cochise per allearsi con i Mescaleros). Il maggiore Hopkins ritiene Falco Bianco responsabile della defezione di Occhio di Falco e decide di far deportare tutta la tribú nella grande riserva dell'Oklahoma. A stento, Marshall riesce a strappare all'intransigente superiore un abboccamento col capo indiano, il quale alle inconsulte minacce del comandante, risponde con parole dignitose e severe: « Questa terra è nostra e non conosco altri territori, dove gli Araphai possano cacciare e vivere liberamente. Qui sono nati i nostri padri. Un tempo i visi pallidi uccisero i nostri bufali e bruciarono le nostre capanne... Tutto questo è però lontano da noi e noi lo abbiamo dimenticato. Ma ora non ci faremo piú cacciare e se dovremo morire, sapremo farlo da uomini liberi ». A queste nobili e ferme parole, Hopkins non sa piú contenersi e, furibondo, ordina l'arresto immediato del ca-

po. Marshall si interpone e fa osservare all'inferocito superiore come Falco Bianco sia venuto spontaneamente a parlamentare e perciò il suo arresto sarebbe atto oltremodo disonorevole. Hopkins cede a denti stretti, ma subito dopo ordina proprio a Marshall un arbitrario attacco all'accampamento indiano. Ancora una volta, il subordinato fa notare al superiore la gravità della decisione, ma questi non si dà per vinto, anzi reagisce violentemente accusandolo di ribellione e di codardia ed infliggendogli gli arresti.

Perciò parte egli stesso, pregustando un nuovo « big carnival » in piena regola, ma intanto lascia il forte sguarnito (altra imprevidenza degna di Thursday), alla mercé dei seguaci del ribelle Occhio di Falco. Tuttavia saranno proprio gli uomini di Falco Bianco, i quali per evitare il sicuro massacro stavano mestamente lasciando le terre dei padri, ad accorrere in aiuto del forte assediato ed a favorire un « happy end » nel quale il maggiore si ricrede [1].

Abbiamo riportato estesamente la trama del film, perché siamo certi che il lettore avveduto si sarà trovato ad ogni passo davanti a raffronti con *Fort Apache,* di cui *Wyoming* è il curioso precursore.

In *Union Pacific* (La via dei giganti, 1939) di De Mille, il famoso assalto indiano al treno dell'estate '67, viene polemicamente preparato da una sequenza piena di forza: due giovani ed inoffensivi indiani lanciano i loro cavalli in una innocua gara di velocità col cavallo d'acciaio. Ma un torbido passeggero dell'Union Pacific si diverte a prenderli di mira con la sua pistola. Uno cade, l'altro riesce a sfuggire al criminale divertimento e dà l'allarme ai suoi: di qui la tremenda reazione indiana.

I cacciatori di bisonti

Molti film sono stati impostati sulla distruzione dei bisonti e sulla ritorsione degli indiani, privati del cibo, delle vesti e persino delle tende. « *E' stato giustamente notato che la vittoria degli uomini bianchi sugli indiani di quelle regioni sarebbe stata assai piú difficile se i bisonti non fossero stati distrutti in quantità enormi. Lo sterminio sistematico di questi animali iniziò nel*

[1] Secondo il Pasinetti, titolo originale di « Terra nostra », dovrebbe essere *War Paint,* mentre *Wyoming* sarebbe diventato nei cinema italiani: « Il confine violato ». Il soggetto da noi ampiamente riportato dovrebbe dar ragione alle nostre ricerche, tuttavia registriamo questa noterella per puro scrupolo filologico.

1870: in tale anno e nei due seguenti ne vennero uccisi cinque milioni » [1]. In pochi anni i bisonti furono annientati completamente: oggi pochi esemplari vivono nei parchi nazionali. Nell'eliminazione dei bisonti « s'illustra » Buffalo Bill, approvvigionatore degli operai della Kansas-Pacific, al quale gli uomini della ferrovia ammirati, dedicarono la ballata: « Buffalo Bill, Buffalo Bill, never missed and never will; always aims and shoots to kill, and the Company pays the Buffalo Bill ». I bisonti vennero anche utilizzati dagli indiani contro le carovane dei pionieri. « *I bisonti, quasi ciechi, diretti da un grido qua un grido là, non sapevano di essere l'esercito degli indiani contro i pionieri. Caricavano, e quando il mare tuonante di schiene curve era passato, della carovana non restavano che schegge di legno ed una poltiglia rossastra che attirava gli avvoltoi di lontano* », come osservava Auro Rosselli in un articolo comparso sul « Mondo » un paio di anni fa. Sullo sfondo qui sommariamente descritto si muove *The border legion* (Valanga selvaggia, 1924) di William K. Howard, adattamento di un romanzo di Zane Grey. Durante un inverno eccezionalmente rigido, i bisonti sopravvissuti nelle riserve indiane fuggono e vengono sterminati dai bianchi. Nei villaggi rossi si muore letteralmente di fame e non c'è altro scampo che una guerra disperata e dura, decisa a malincuore, perchè le varie tribú sono amanti della pace. Per quanto il film termini con l'inevitabile sconfitta di Cervo Bianco e dei suoi Pawnie, il regista non nasconde una certa comprensione per le istanze di quel popolo [2].

Invece, nel film di Tom Mix: *In the days of the thundering herd* (Il cacciatore di bisonti), anteriore al 1926 [3] le ragioni indiane sono piuttosto sottaciute. Difatti il nostro Tom, gran cacciatore di bisonti, è l'antagonista di Aquila Nera, un feroce capo che lo fa prigioniero. Ma anche qui c'è una indiana buona: Stella Lucente, sorella del gran capo, che cura il cow-boy ferito, lo fa fuggire ed infine, fa scudo del suo corpo per salvarlo dal tomahawk del fratello.

---

[1] Oltre ai testi citati (specie « Buffalo Bill »), vedere anche: *I cacciatori di bisonti* di S. Garretson nella collezione « I marmi » di Longanesi.

[2] Nel 1940, *Border Legion* ebbe un re-make (regìa di Joe Kane, operatore Jack Marta, protagonista Roy Rogers). Vedi: *Il film western* di Chiattone, pag. 61.

[3] Anno in cui venne presentato in Italia dall'Anonima Pittaluga.

Indiani umani

Stella Lucente non è sola. In *The rainbow trail* (Aquila solitaria, 1931) di David Howard, Aquila Solitaria è il capo indiano amico dell'eroe ed affronta le piú perigliose imprese in nome di questa sincera amicizia ([1]). Attori popolarissimi non hanno disdegnato di apparire sullo schermo in ruoli di indiani autentici od almeno di sangue misto. Cosí William Hart, allevato (dicono) nel Far West da una nutrice Sioux, impersonò un gran capo in *The dawmaker* (1914) ed altri moltissimi lo seguirono fra i quali: Richard Barthelmess, Warner Baxter, Dolores Del Rio, Loretta Young, Sylvia Sidney ecc. Però, l'attore piú adatto ad impersonare indiani « buoni » è stato il « *malinconico, un po' curvo e con la faccia da pellirossa* » (Tino Ranieri) Richard Dix. Dagli accenti epici e solenni di *The vanishing American* (Stirpe eroica, 1925) di George B. Seitz, passò a quelli umanissimi e delicati di *Redskin* (Orgoglio di razza, 1929) di Victor Schertzinger, imperniato sulle difficili relazioni con i compagni di collegio di uno studente di origine indiana. E persino il famoso Yancey Cravat, l'eroe di *Cimarron* (Pionieri del West, 1930) di Wesley Ruggles, è di oscura origine indiana, poichè, come scrive Edna Ferber, di lui mormoravano che il vero nome fosse Cimarron Seven della stirpe dei Seven, tribú indiana dai Chactaw.

Proprio nell'Oklahoma, la terra aperta alla conquista di Yancey Cravat, parecchi bianchi hanno sposato indiane e cosí sono divenuti membri della fortunata tribú degli Osage, proprietaria di ricchissimi terreni petroliferi. (Il generale Clarence Tinker, riorganizzatore delle forze aeree degli Stati Uniti per la seconda guerra mondiale, era indiano Osage).

I matrimoni misti sono sempre stati comunissimi nel Far-West. Ad esempio, gli storici ricordano quella Pacahontas, figlia di un capo, che sposò nel 1607 l'esploratore John Smith, oppure quella Sakajawea dei Shoshones, moglie di Charbonneau, che seguí col marito la famosa spedizione Lewis e Clark, lungo il corso del Missouri (1804) ed alla quale la città di Bismark, capitale del Nord Dakota, dedicò una statua. « The squaw man » (autore Edwin Milton Royle, applauditissimo protagonista Dustin Farnum), era un grande successo di Brodway 1912. Lasky, Sam

---

([1]) « The Rainbow Trail », del solito Zane Grey, ebbe varie versioni pellicolari. La più famosa è forse quella con Tom Mix (1926?). L'edizione in esame è seguita nella filmografia di David Howard da *Mistery Ranch* (« La fattoria del mistero », 1932), nel quale una banda di feroci Apaches, al comando di un fattore bianco, terrorizza la zona di Paraiso.

Goldwyn e De Mille pensarono di ricavarne il primo film della loro società ed affidarono alla « stella » Dustin Farnum, lo stesso ruolo del palcoscenico. *The squaw man* (1913) fu un trionfo e le vicende dell'inglese che ama e sposa la ragazza indiana, vennero da De Mille replicate due volte, nel 1918 e nel 1931. E Mitchell J. Leisen (che fu per dodici anni scenografo e costumista di De Mille), riprese un analogo canovaccio in *Behold my wife* (« La moglie indiana », 1934).

De Mille, come abbiamo già visto, non ha mai nascosto le sue simpatie per gli indiani, « concretizzandole », vien da dire, con l'adottare una bambina dal sangue misto: l'odierna attrice Katherine De Mille.

Ai tempi del primo *The squaw man,* gli « indian melodramas » godevano di larga fortuna ed erano, nella maggior parte, rispettosi dei redmen. Lewis Jacobs rileva che *The Seminole's trust* e *The red man and the child* (di Griffith) « *elogiavano la fedeltà del pellerossa, mentre* The red man's view *giungeva al punto di accennare alle sofferenze inflittegli dai bianchi* ». Ai fini del nostro discorso citiamo ancora le produzioni Griffith-Biograph: *The heart of a savage* (2 marzo 1911), « *a redman's sacrifice trough gratitude* », *The indian brothers* e *The squaw's love* (rispettivamente del 17 luglio e 14 settembre 1911), oppure quelle Bison come *A true indian heart* (1909) di Charles Inslee con Charles French, *La madre indiana* (1911) e molti altri.

Folclore e romanzo

Dopo che il Kinetoscopio di Edison aveva mostrato un « Consiglio di guerra indiano » (con diciassette guerrieri) ed una « Danza di fantasmi Sioux » (soggetto interressantissimo e pieno di vita), il cinema vero e proprio ci diede nell'agosto 1909 un approssimativo *Hiawatha* dell'I.M.P. diretto da William Rainous ed interpretato da Gladys Hulette. « The Last of the Mohicans » (1826), il piú famoso dei « Leater-Stocking Tales » di Fenimore Cooper, lo scrittore che « *impostò nei suoi molti romanzi, il disegno di una specie di Odissea della prateria* » (Elio Vittorini), visse per la prima volta sul traballante schermo nella condensatissima edizione Griffith del 27 settembre 1909. I « remakes » successivi sono: 1922, regía di Maurice Tourneur con Wallace Beerry (Magua), Barbara Bedford e Bela Lugosi; 1932, col titolo *America 1760* (Agonia di una stirpe, di Reeves Eason e Ford Beebe); 1936, di George B. Seitz.

A trentatre anni dalla pubblicazione della « Capanna dello

zio Tom », usciva in America un romanzo dovuto anch'esso ad una donna: « Ramona », nel quale si denunciava la crudele sopraffazione degli indiani. Nel 1882, veniva fondata l'Associazione per la difesa dei diritti degli indiani ed il romanzo di Helen Mary Jackson vide la luce in questo clima.

Ramona, figlia di uno scozzese e di una indiana, vive nella fattoria californiana della señora Moreno, una ricca vedova madre di Felipe. Questi ama Ramona, ma la ragazza sposa invece l'indiano Alessandro, il cui villaggio viene distrutto dai bianchi invasori. Gli sposi si rifugiano in un altro « pueblo », ma anche là sono raggiunti dalle persecuzioni dei bianchi e devono riparare in una zona piú sicura, per sfuggire al continuo terrore. La furia degli occupanti non li lascia ancora in pace. In questa atmosfera di paure e di trepidazioni, nasce e muore la piccola Maria ed Alessandro è freddamente ucciso da un colono a cui, in un momento di alienazione mentale, aveva rubato il cavallo. Infine Ramona troverà la tranquillità sposando Felipe ed abbandonando la California troppo brutalmente governata dagli yankees. Questa è la trama che, ad occhio e croce, ha gli stessi pregi e difetti della « Capanna dello zio Tom ». Il romanzo comunque è stato definito da R. Michaud: « *una grandiosa e patetica oleografia, con delle ingenuità ed inverosimiglianze che non escludono una conoscenza profonda dell'animo umano* ».

Il cinema si ricordò di « Ramona » molto presto ed a ricordarsene fu l'umanitario Griffith, il quale all'infuori della questione negra, si è sempre nobilmente battuto contro ogni forma di intolleranza. Il 23 maggio 1910, il pubblico di New-York faceva conoscenza con la prima Ramona cinematografica: la giovanissima Mary Pickford. Il film con « Indiani e Señoritas », come afferma la Jacobs, « *destò l'entusiasmo del pubblico. Griffith aveva speso cento dollari, somma altissima per quei tempi, per i diritti d'autore; la Biograph pubblicò un fascicolo illustrato in cui si affermava orgogliosamente che nessun altro film era costato tanto. In* Ramona *comparvero per la prima volta quelle inquadrature, chiamate in seguito da Griffith « campi lunghissimi », che riprendevano ampie zone del paesaggio per accentuare la spaziosità della scena a complemento drammatico dei primi piani* » (1).

La *Ramona* classica è però quella di Edwin Carewe (vero

(1) I dati sui preistorici « indian melodramas » sono stati parzialmente tratti dall'accurato Index di Griffith di Seymour Stern (London 1945-46), dall'essenziale: *Histoire Génerale du Cinéma* di Georges Sadoul (Paris, 1946 e segg.) e dal volume di Jacobs, già citato.

nome: Edwin Fox, di padre inglese e di madre indiana), con Dolores Del Rio (1928). Al suo memorabile successo contribuí non poco il famoso valzer lento di Mabel Wayne, manipolato per l'Italia da Dino Rulli. E' difficile formulare un giudizio strettamente critico su di un film realizzato al solo scopo di battere il record degli incassi, anzi il dubbio sul suo reale valore non può non nascere da questa evidentissima osservazione. Tuttavia questo *Ramona* non doveva essere del tutto ignobile, se persino Umberto Barbaro si ricordò di una sua sequenza per citarla come efficace esempio di sovraimpressione. « *L'indiana, perduta la figlioletta, sente segare assi e battere i chiodi della bara: la donna impietra a quel lancinante dolore, e per sovraimpressione, il suo viso appare quindi sotto i denti della sega e colpito dal martello, sottolineandosi cosí potentemente il senso di tragica risonanza interiore di quei rumori* » [1].

La terza *Ramona* (1936) venne affidata al veterano Henry King e sovraccaricata da un technicolor in fase sperimentale. L'interesse dei realizzatori si accentrò prevalentemente sull'impiego del technicolor (con magri risultati, in verità), minimizzando o forse trascurando del tutto la forza della tesi. Di qui l'indifferenza della critica, con frettolosi accenni ai problemi della « voce del sangue », della « mescolanza delle razze » o magari (ma sono eccezioni) a quello di una non meglio definita « giustizia ».

Folklore e romanzo si sono piacevolmente fusi in *Rose Marie,* nelle due edizioni di Lucien Hubbard (1927) ed in quella conosciutissima di Van Dyke II (1936).

Nel godibile *Annie oakley* (La Dominatrice, 1935) di George Stevens un improbabile Toro Seduto della troupe di Buffalo Bill (il che è ad ogni modo, esatto), si vede assegnata la migliore camera di un grande albergo. Il vecchio capo dopo aver tastato con solenne diffidenza il letto monumentale e sofficissimo, preferisce stendersi sul duro pavimento, avvolto nella tradizionale coperta. Resta da spegnere il principesco lampadario e Toro Seduto risolverà anche questo inconveniente centrando con l'infallibile pistola, ad una ad una, tutte le lampade che lo compongono. Questa bonaria presa per il bavero della diffidenza indiana verso il progresso riusciva assai gustosa.

In tempi recenti, il vecchio cacico di Acoma si era recato al Museo di Santa Fé chiedendo un fonografo registratore per tramandare oralmente la storia e la mitologia del suo popolo, di cui

[1] U. Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura,* Bianco e nero, Roma 1939.

era ormai il solo depositario, per mezzo di un modernissimo prodotto del progresso (1).

Un popolo in ginocchio

Nel 1887 il Congresso aveva votato il Dawes Act, che regolava l'amministrazione degli affari indiani. Le grandi riserve sarebbero state suddivise in piccoli lotti per permettere una nuova penetrazione di coloni, in cambio il governo avrebbe indennizzato i pellerossa dai danni subiti nella guerra del '76. I capi tribú accettarono: gli americani occuparono le riserve, ma le promesse, al solito, vennero differite. L'ultima sollevazione del 1890 si conclude con l'uccisione di Toro Seduto e con il « massacro senza provocazione » dei centosei guerrieri della tribú di Grande Piede. E' l'ultimo atto del dramma fra rossi e bianchi. Nel 1901, i membri di cinque tribú ottengono la cittadinanza americana. Nel 1912 Jim Thorpe, il leggendario « Pelle di rame », fa impazzire l'America vicendo il pentathlon ed il decathlon alle Olimpiadi e Will Rogers, « il comico piú popolare d'America », trionfa alle Ziegfeld Follies e si vanta della sua origine Cherokee.

Nella prima guerra mondiale parteciparono diecimila indiani. Nel 1920-21, essi spendevano in complesso circa due milioni all'anno per abitazioni, costruzioni rustiche e macchinari agricoli. Nel 1923 il valore della loro proprietà in sole terre (compresi i ricchi giacimenti petroliferi dell'Oklahoma), era stimato ad oltre un miliardo di dollari. Nel 1924 un atto del Congresso dava a tutti gli indiani la cittadinanza americana. Nonostante ciò, gli Indiani delle riserve erano in balía di loschi speculatori, pieni di stupidi e pericolosi pregiudizi razziali. Una coraggiosa denuncia di questi metodi si sprigiona da un film immeritatamente trascurato: *Massacre* (Un popolo in ginocchio, 1933-34) di Alan Crosland. Non è un « western », come taluno crede, forse abbagliato dal titolo originale (titolo tipicamente western), o da qualche fotografia mostrante Richard Barthelmess in grande uniforme indiana. Veramente, a pensarci bene, c'è una sequenza in certo senso western: un inseguimento di due automobili. Nella seconda c'è l'eroe, il quale con un preciso tiro di laccio strappa dal volante il traditore fuggente scaraventandolo e poi trascinandolo sulla polvere dell'autostrada. Sull'autenticità « we-

(1) Vedi: *Il vecchio cacico di Acoma* di David Hare in « Les Temps Modernes », ed. italiana Mondadori 1947.

stern » della scena e sulla sostituzione dei tradizionali cavalli con le moderne automobili, fermo restando il « lazo », bisognerebbe però sentire Antonio Chiattone, indiscutibile esperto di « horse operas ». *Massacre,* dunque, si svolge in epoca contemporanea e gli indiani sono visti, quasi sempre, in abiti moderni e consueti. La sceneggiatura (da un romanzo di Robert Gessner), era opera di Ralph Blok e Sheridan Gibney (lo stesso di *I am a fugitive from a Chain Gang,* 1932). Il film per la sua implacabile denuncia e per l'appassionata protesta entra a buon diritto in quel robusto gruppo di opere che sono la gloria dell'Hollywood 30-34.

Il giovane Sioux « Joe Thunder Horse », laureato all'Haskell College e cavallerizzo d'eccezione in un importantissimo circo, torna alla riserva natale dopo undici anni di assenza per rendere l'estremo saluto alla salma del padre. Appena giunto, l'energico giovane si rende subito conto di come vanno le cose al villaggio: l'agente indiano, il medico e l'addetto alle pompe funebri sono in losca combutta ai danni degli amministrati da loro considerati: « bestie da soma, schiavi da bindolo, briganti, esseri lerci e luridi ». Il medico ha lasciato morire il vecchio capo Sioux senza andare a visitarlo, interessandosi solo di dividere con l'agente indiano la « forte spesa » di immaginarie medicine, mentre Shanks si affretta a preparare un servizio funebre, nominalmente di prima classe, ma in realtà di infima categoria. Ma non basta: Jennie, la giovane sorella di Joe, viene violentata da Shanks durante la veglia funebre. Il giorno dopo il fratello si vendicherà del bruto nel modo che abbiam detto e finirà cosí davanti ad un tribunale quanto mai sospetto, che lo condannerà. Aiutato dai suoi riuscirà ad evadere e si presenterà direttamente all'Ispettore per gli affari indiani. Questi, ascoltata benevolmente, la sua storia lo invita ad esporla al Senato. Nel corso di una sensazionale seduta, « Tuono Veloce » documenta le ingiustizie subite dal suo popolo, suscitando enorme impressione. Però, a complicare le cose, giunge la notizia della morte dell'oltraggiatore di Jennie e Joe deve essere arrestato. Riportato nelle carceri del villaggio, viene informato del rapimento della sorella: la prova piú concreta a suo favore. A questo nuovo colpo della camarilla di Quissemberry, l'agente indiano, la popolazione si ribella e libera dalle carceri il prigioniero. La fanciulla viene rintracciata in una sperduta capanna con la schiena frustata a sangue, ed anche Joe viene successivamente ferito dallo stesso Quissemberry. Entrambi tuttavia, sono accuratamente medicati dal dottore, tenuto a bada dalle canne dei revolver degli indiani. I

fratelli guariscono e l'inchiesta del Senato si conclude con l'incriminazione dell'ignobile banda di Quissemberry. Questa in sintesi la trama di *Massacre,* che è una forte difesa della dignità umana ed una potente requisitoria contro le ingiustizie. Il film impressionò vivamente per l'indagine quanto mai realistica delle condizioni delle riserve indiane ed accelerò la revisione totale dell'annosa questione ed oggi, dopo il « New Deal » rooseveltiano e l'« Indian Reorganization Act », il « popolo in ginocchio » non è piú tale godendo gli stessi diritti degli altri americani (¹).

Mario Quargnolo

(¹) Sugli indiani « oggi », si può leggere comodamente e proficuamente oltre al citato scritto di Hare: *Cristoforo Colombo eccomi qui!* di L. Sorrentino (in « Tempo » n. 52 del 1953), *Come vivono gli indiani d'America* (« servizio » di Licinio Rosmiti su alcuni giornali italiani nel 1953), una corrispondenza di Massimo Mauri in « Epoca » n. 122.

I LIBRI

MARIE SETON: *S. M. Eisenstein,* Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1954.

SERGEI M. EISENSTEIN: *La Corazzata Potemkin* (Sceneggiatura desunta dal montaggio a cura di Pier Luigi Lanza), Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1954.

L'esame semplicemente critico delle opere di Eisenstein non basta a delineare la personalità complessa e contraddittoria di quest'uomo che per fatali circostanze non poté esprimere con piena libertà il suo mondo poetico né mettere in pratica per intero le sue concezioni d'artista. In venticinque anni di attività cinematografica Eisenstein portò a termine soltanto sei film, esiguo bilancio rispetto all'enorme mole dei progetti interrotti o mai realizzati. Per avvicinarsi con sufficiente verosimiglianza allo « spirito » di Eisenstein e per abbozzarne un quadro sia pure approssimativo del temperamento artistico, è dunque necessario analizzare la vita, pubblica e privata, del grande meastro russo nel complesso delle sue manifestazioni, servendosi delle testimonianze e dei documenti di coloro che lo conobbero e che gli furono vicini nella buona e nella cattiva sorte: testimonianze di non facile reperimento o il piú delle volte di dubbia veridicità a causa del sistema politico del paese da cui provengono e documenti spesso travisati per eccesso di entusiasmo oppure deformati da partigianeria ideologica. Giunge perciò opportuna, in questo processo di chiarimento, la traduzione italiana del libro di Marie Seton che, pur riflettendo una certa superficialità femminile e la mancanza di un saldo metodo critico, colma molte lacune di carattere biografico ed offre la possibilità di considerazioni e giudizi meno generici.

Quella di Eisenstein fu senza dubbio un'esistenza travagliata e infelice: e ciò risulta chiaramente dalle pagine della Seton.

Sergei Mikhailovic Eisenstein, nato a Riga il 23 gennaio 1898, non era russo ma lettone; e la Lettonia è stata sempre legata per tradizione e per cultura alla Svezia e alla Germania e sempre offrí tenace resistenza ai tentativi di russificazione. Inoltre egli era di origine ebrea e del carattere israelita conservò il cosmopolitismo e lo spirito d'indipendenza. Proveniva da una famiglia borghese; dal padre ingegnere ereditò il rigore matematico e la precisione scientifica, dalla madre la sensibilità del carattere e una costante attitudine alla contemplazione. Sia il padre che la madre erano estranei al mondo e alla mentalità del popolo russo: fu la governante, una contadina, ad avvicinarlo al misticismo e al superstizioso fatalismo dell'anima slava. Ipersensibile e bisognoso di affetto, sentí un terribile vuoto dentro di sé quando la madre abbandonò il focolare domestico. Nella solitudine incominciarono a ribollire risentimenti e rancori.

Questa ribellione, che non aveva un bersaglio determinato e preciso, non si manifestò esternamente, ma si macerò nell'interno in un'esasperata ricerca intellettuale. Cercò rifugio nell'arte e nella filosofia; studiò l'inglese e si avvicinò agli scrittori dell'occidente (Wilde, Ibsen, Hoffmann, Maeterlink, Saint Simon); scoprí Freud e nella psicoanalisi tentò di individuare i complessi che lo turbavano e lo angosciavano. Non si acquetò neppure quando si iscrisse alla Facoltà di Ingegneria. Le cifre e i calcoli con la loro aridità non lo interessavano. Passa ad Architettura: sarà attratto prima dalla perfezione formale del classicismo e quindi dal Rinascimento italiano piú vivo e ricco di umanità. Nel disegno rivela la sua geniale inventiva e mette in luce le sue qualità creatrici. Nel frattempo scoppia la rivoluzione. Neanche questo avvenimento apocalittico riesce a scuoterlo. Chiuso in se stesso non vuol comunicare con l'esterno. « *Eisenstein continuava a far lo studente, e lo spettatore. Era distaccato dal popolo e estraneo agli interessi della borghesia: non era dalla parte dei bolscevichi, e non aveva nulla contro il nuovo regime* » (Seton, pag. 34). Il suo interesse non è rivolto all'indagine sociale ma all'introspezione psicologica. Tuttavia sarà la rivoluzione a imprimere, quasi per caso, una svolta decisiva alla sua vita. Abbiamo detto « quasi per caso »: ecco infatti quanto ci narra la Seton. « *Sergei Eisenstein continuava ad andare all'Università. Ma una mattina, in Facoltà, trovò tutto in agitazione: gli studenti erano nei corridoi, correvano avanti e indietro, sembravano aver altro da fare che sentire le lezioni. Facendosi strada in mezzo a quella confusione, Sergei Mikhailovich raggiunse la sua aula: e trovò che i suoi colleghi avevano votato di arruolarsi tutti nell'Armata*

Rossa per la difesa di Pietrogrado. In quel momento, e nella confusione di idee che aveva in testa, Sergei ne ebbe chiara una: non poteva staccarsi dai suoi colleghi, dai suoi compagni » (pagg. 35-36).

Aderisce dunque alla rivoluzione senza una precisa volontà, non avendo letto mai una riga di Marx e ignorando persino l'esistenza di Lenin. Il suo arruolamento nell'Armata Rossa tuttavia non è solo un gesto di solidarietà con i colleghi di studio, ma anche l'occasione per evadere dal travaglio spirituale che lo teneva inchiodato in uno stato di inquietudine e di scontentezza. Vuole cioè fugare, con l'azione diretta e con la fatica fisica, i fantasmi letterari, i dubbi filosofici e le scorie borghesi che gli si addensavano nella mente; vuole trovare una ragione, uno scopo, un fine alla sua condizione di uomo e porre cosí termine alla sua tragica solitudine. Fino ad allora la vita di Eisenstein si era ripartita tra il borghese *ménage* della sua famiglia, le aule di scuola ed i libri. I contatti con l'esterno erano rari e superficiali, giacchè, timido e sensibile, temeva di uscire dal bozzolo che si era costruito intorno. Sarà la guerra a farlo entrare, per la prima volta e all'improvviso, nella realtà. Un salto brusco che, agendo su di lui come uno shock, lo affascinerà e lo colmerà di giovanile entusiasmo. Vede nella rivoluzione e nelle teorie comuniste l'ancora a cui aggrappare i suoi sogni di naufrago, il terreno su cui edificare l'avvenire, la fonte per placare la sua sete anticonformista, lo strumento per spezzare gli idoli fossilizzati della tradizione. La sua adesione al comunismo non prorompe dunque da una spinta politica e da un'esigenza sociale, ma nasce da una rivolta di carattere psicologico e intellettuale tendente a frantumare la vecchia cultura per erigerne una nuova: scaturisce soprattutto da un'anelito di libertà. Ciò spiega — a nostro giudizio — molti dei successivi atteggiamenti di Eisenstein contrari all'ortodossia del Partito, giustifica la diffidenza e l'isolamento che lo circondarono dopo la realizzazione di *La Linea Generale* e ci rende chiari i motivi che gli impedirono di portare a termine la maggior parte dei suoi progetti d'artista.

« *Eisenstein, come gli altri della giovane guardia intellettuale, aspirava ora a diventare uno degli uomini nuovi che avrebbero saputo edificare un mondo libero e pieno di benessere, una volta superate le angosce della guerra civile* » (pag. 38). Sergei Mikhailovich crede sinceramente all'edificazione di questo mondo libero e per esserne degno cerca di acquistare una verginità spirituale purificandosi da ogni precedente contaminazione borghese, cerca con disperato ardore di annullare se stesso in favore

della collettività e di scacciare ogni ricordo del passato. Ma questo tentativo di annullamento non riesce e neppure si attua la fraternizzazione con la massa, con gli operai e i contadini. Eisenstein si sente di nuovo isolato. I piani economici e sociali lo lasciano indifferente; la sua personalità invece lo spinge sempre di piú verso i problemi dello spirito e verso la creazione artistica. Inviato a Mosca al termine del conflitto, per il proseguimento degli studi, è attratto dalle audaci iniziative teatrali che sorgono nella capitale, e — sfruttando il successo ottenuto durante la guerra come disegnatore di cartelloni di propaganda molto apprezzati per la feroce vena satirica — ottiene il posto di stenografo e quindi di regista presso il teatro « Proletkult ». La strada imboccata da Eisenstein è finalmente quella giusta, offrendogli la possibilità di dare libero sfogo alle sue esigenze creative. Rifiutando — come era logico — la tradizione teatrale borghese, si avventura verso concezioni sceniche lontane il piú possibile dalle vecchie maniere.

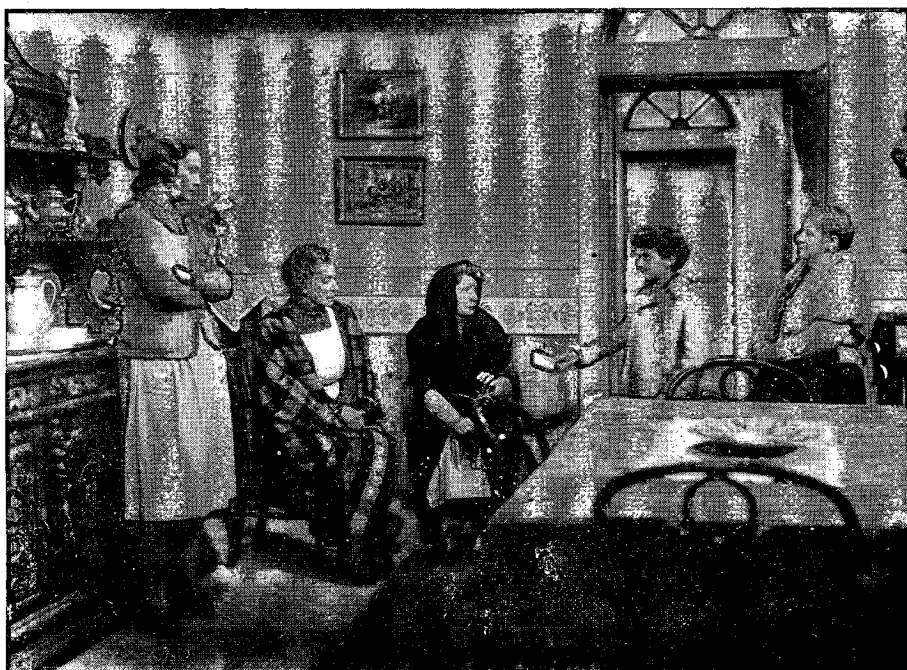
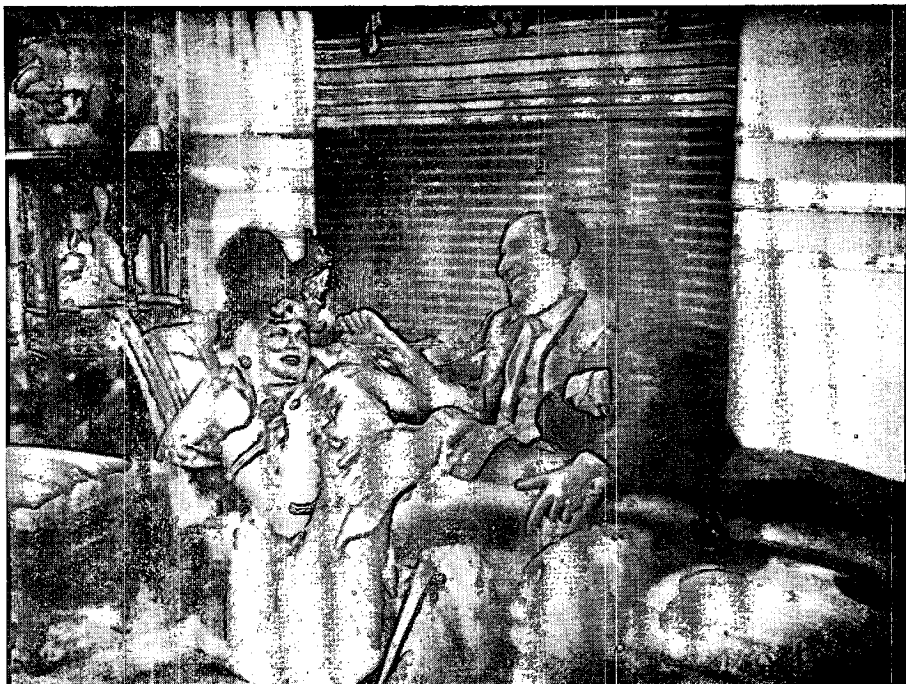
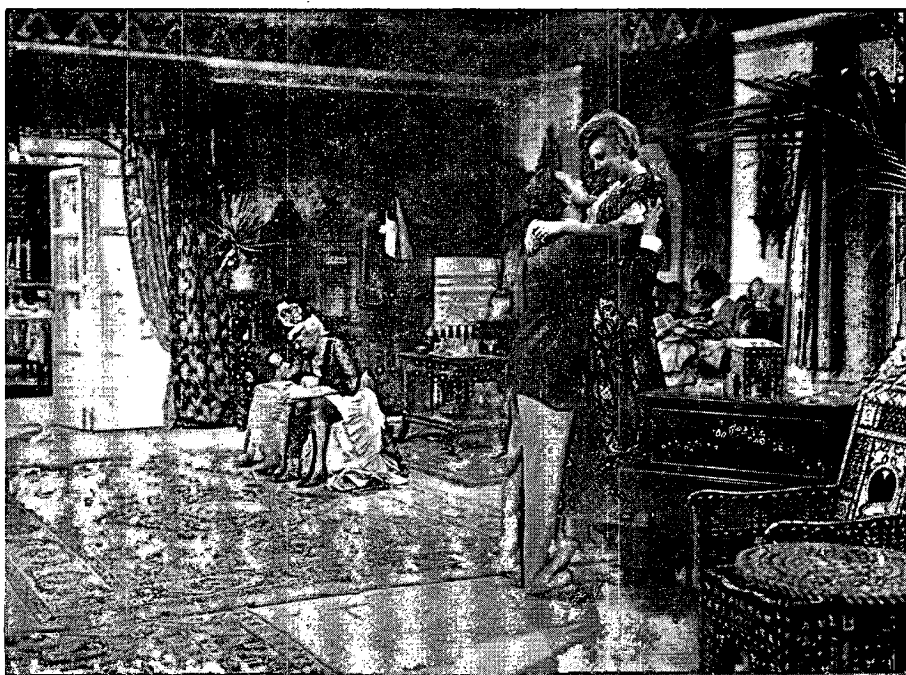
Ha dinanzi una zona vergine da ripopolare con la sua fantasia: tutto, in quel clima iconoclasta, può essere tentato e nulla è respinto *a priori*. Ma se andiamo ad esaminare questi tentativi rivoluzionari, ci si accorge che essi ricalcano i movimenti d'avanguardia di Francia e di Germania. Nelle scenografie, nei costumi, nelle messe in scena di Eisenstein ritroviamo l'espressionismo e il cubismo, Picasso e Grosz, correnti artistiche cerebrali ed ermetiche di non facile comprensione per le masse proletarie. Scrive la Seton: « *L'idea di diffondere le idee della Rivoluzione per mezzo del teatro lo attraeva enormemente... Sentiva l'esigenza di superare quel vecchio, cadaverico teatro dominato dai problemi individuali e da vicende romanzesche, volto al passato anzi che al presente, e opposto all'esigenza di un teatro che fosse l'espressione della nascente società socialista* » (pag. 46). Ma se eliminiamo le vicende individuali (vale a dire i problemi eterni dell'uomo nel loro dialettico scontrarsi) e le sostituiamo con vaghe enunciazioni programmatiche, cosa resta del teatro? Soltanto un vano ed esteriore gioco formalista senza puntelli logici e senza una intima giustificazione, perché dove manca l'uomo (l'uomo autentico e non il simbolo astratto di esso) non può esistere vera arte. Ma l'arte per Eisenstein, in quel momento di furia distruttrice, era un residuo borghese da spazzare via come la religione. Al popolo bisognava offrire spettacoli non artistici ma utili per la formazione della società socialista, spettacoli che si distaccassero dai « vecchi » e « cadaverici » concetti scenici, per avvicinarsi ai gusti e alle capacità ricettive delle masse pro-

letarie. Eisenstein cerca di raggiungere questo scopo avvalendosi della tecnica del circo e del *music-hall.* Formula persino una teoria del « teatro acrobatico » e la mette in pratica nella riduzione farsesca di una classica commedia di Ostrovsky, « La semplicità dei saggi », dove i personaggi assumono l'aspetto di « clowns » e di saltimbanchi. Il risultato tuttavia è negativo: il pubblico, nella maggior parte impreparato ed incolto, non afferrando né i simboli, né le allusioni, né le deformazioni grottesche, resta indifferente e perplesso di fronte ad uno spettacolo privo di una pur minima trama coerente. Ma Eisenstein vede il teatro solo in quella maniera, cioè non come logica successione di fatti, bensí come montaggio di « elementi di attrazione ». Cosí scrive sulla rivista « Lef » (Mosca, 1923): « *La materia prima dello spettacolo teatrale è data dallo spettatore, guidato da noi in un senso voluto, e portato in una determinata disposizione nei riguardi dello spettacolo stesso... Intendiamo per " attrazione " nello spettacolo teatrale ogni momento aggressivo di esso, determinato dall'effetto di elementi che illuminano lo spettatore con sensazioni e suggestioni psicologiche tali da influenzare la sua esperienza attraverso* shock *psicologici matematicamente provati e calcolati nei loro effetti: unico mezzo, questo, per far cogliere dal pubblico le conclusioni ideologiche di ogni lavoro teatrale* ».

Tali princípi li applica, con minore astrattezza e con piú moderata stravaganza, in « Ascolta Mosca » di Sergei Tretiakov, un dramma a forti tinte che si riallaccia al Grand-Guignol francese e che ne ricalca gli aspetti terrificanti. Quindi con « Maschere antigas » dello stesso Tretiakov affronta il realismo piú ortodosso, facendo recitare operai veri non sul palcoscenico di un teatro ma al Gasometro di Mosca. Ma anche questo esperimento fallisce, perché l'ambientazione reale, invece di dare concretezza e credibilità alla vicenda, ne accentua il carattere di finzione scenica.

Quali i motivi di questa serie di insuccessi? A nostro parere la causa principale va ricercata nella concezione anti-teatrale della teoria di Eisenstein che nega il valore essenziale del teatro, la parola, per soffermarsi su elementi esteriori di composizione figurativa atti a dare allo spettatore non un'emozione estetica, bensí stimoli fisici ottenuti con mezzi meccanici (effetti di scena) e attraverso suggestioni extra-artistiche.

Il « montaggio di elementi di attrazione » presuppone possibilità diverse da quelle offerte dal teatro, ed Eisenstein abbandona le tavole del palcoscenico per trasferire nel cinema i suoi studi e le sue ricerche. Nel cinema — siamo ancora ai tempi del muto — la parola infatti è assente e perciò l'unico mezzo espres-

F. M. POGGIOLI: *Le Sorelle Materassi* (1943)

F. M. POGGIOLI: *Le Sorelle Materassi* (1943)

F. M. POGGIOLI: *Il cappello da prete* (1943)

F. M. POGGIOLI: *Il cappello da prete* (1943)

sivo risulta l'immagine. Ed è appunto un determinato accostamento delle varie immagini a suscitare nel pubblico determinate emozioni e, di conseguenza, mutando l'ordine delle singole inquadrature, si ottengono con le medesime immagini risultati sempre diversi. Il « montaggio » che diviene in tal modo il fattore creativo dell'opera cinematografica, deve attenersi — secondo Eisenstein — al metodo, già da lui esperimentato in palcoscenico, degli schok psicologici a catena, ottenuti con il susseguirsi di immagini in conflitto. *Sciopero* (1924) è una dimostrazione scolastica di questo procedimento in cui l'intreccio della vicenda assume un ruolo di minore importanza rispetto agli elementi di suggestione e di tensione emotiva; al regista, piú che la coerenza drammatica di una data scena, interessano le reazioni che essa può suscitare nello spettatore e le idee che da tali reazioni possono scaurire. Abbiamo cioè due fasi che si fondono automaticamente: la prima che dall'immagine porta al sentimento, la seconda che dal sentimento giunge alla tesi. In *Sciopero* infatti una serie di inquadrature che documentano la ferocia e la crudeltà della polizia zarista nei confronti degli operai, determina tra il pubblico « sentimenti » di esecrazione e di condanna per il passato regime e di esaltazione per la nuova società comunista; anzi questo moto di protesta viene spesso aumentato ed accelerato da violente immagini simboliche come nella sequenza finale, dove la macellazione di un toro è « montata » parallelamente al massacro degli operai.

Il risultato che ne conseguí, anche se rilevante dal punto di vista ideologico, fu piuttosto scarso dal punto di vista dell'espressione artistica, essendo *Sciopero* basato su schemi propagandistici troppo rigidi e legato ad effetti troppo meccanici. Gli interpreti inoltre, chiusi in un'eccessiva « tipizzazione », risentivano della loro origine teatrale e della poca confidenza con la macchina da presa.

Il film successivo, *L'Incrociatore Potemkin*, supererà invece i confini della facile propaganda e i limiti di una recitazione forzata per entrare, con sorprendente e inaspettato vigore, nel clima corale del poema epico.

Il Comitato Centrale del Partito aveva incaricato Eisenstein di portare sullo schermo i moti rivoluzionari del 1905 in occasione del loro ventennale; ma degli otto episodi di cui avrebbe dovuto comporsi l'opera, ne fu terminato uno solo: quello riguardante l'ammutinamento dell'Incrociatore « Principe Potemkin Tavritchesky » della flotta del Mar Nero. L'ammutinamento del « Potemkin » fu un episodio marginale e di scarso rilievo

se confrontato ad esempio con la rivolta di Pietroburgo del 9 gennaio che costò la vita a piú di mille operai o se paragonato ai sanguinosi scioperi di Varsavia e di Ivanovo-Voznessensk; tuttavia infiammò e commosse a tal punto l'opinione pubblica, da assumere nella tradizione popolare un posto di assoluta preminenza. La leggenda prese cosí il sopravvento sulla verità storica. Ma come si svolsero realmente i fatti? La ribellione non ebbe un'origine politica, né fu premeditata, ma scaturí da una protesta per la carne guasta del rancio che poi si trasformò in una vera e propria insurrezione armata. L'equipaggio, uccisi gli ufficiali superiori, costituí una commissione che, presieduta dal marinaio Matushenko, decise di dirigere la nave ad Odessa, dove da alcune settimane imperversava uno sciopero operaio. L'incrociatore si ancorò al largo di Odessa verso sera e, al calar delle tenebre, fu sbarcato e collocato sul molo, sotto una tenda, il cadavere di Vakulintchuk, uno dei capi della rivolta caduto durante il conflitto. A Vakulintchuk rese omaggio — dalla mattina seguente — la popolazione di Odessa. La polizia e l'esercito piú volte caricarono la folla per disperderla. Passarono tre giorni, finché giunse da Sebastopoli il resto della flotta. I marinai del « Potemkin » si prepararono ad ingaggiare battaglia, ma nessun colpo di cannone fu sparato né da una parte né dall'altra. In tal modo l'incrociatore riuscí a prendere il largo senza subire alcun danno. Una nave, « Giorgio il Vittorioso », ribellatosi anch'essa agli ufficiali, seguí la scia del « Potemkin ». L'ammiraglio della flotta, nel timore che l'ammutinamento dilagasse, ordinò di sospendere le operazioni. Le due navi ribelli ritornarono ad Odessa. Ma l'equipaggio del « Giorgio il Vittorioso » si pentí ben presto del grave passo compiuto; abbandonato il « Potemkin », andò ad attraccare lungo il molo della città. A questo punto la situazione degli ammutinati, con il porto occupato da una nave nemica, divenne pericolosa e difficilmente sostenibile. Matushenko ordinò di salpare e per qualche giorno il « Potemkin » navigò in lungo e in largo nel Mar Nero, fino a che, esaurite le scorte di carbone e di viveri, si arrese alle autorità rumene.

Da ciò risulta che i marinai del « Potemkin » non si ammantarono di eccessiva gloria. Infatti essi non vennero in soccorso della popolazione di Odessa, né affrontarono alcun combattimento, e piuttosto che resistere ad oltranza e concludere la loro impresa da prodi, preferirono fuggire in Romania.

Seguendo fedelmente i fatti non c'era dunque vasta materia per gesta eroiche, e non era facile trovare addentellati tra quell'episodio isolato e la rivoluzione bolscevica. Eisenstein colse sol-

tanto gli avvenimenti positivi e trascurò quelli negativi. Fece di Vakulintchuk l'eroe dell'ammutinamento, il preordinatore dei piani della rivolta che in tal modo fu collocata nel quadro generale dei moti rivoluzionari, mentre dimenticò — dopo le prime scene — totalmente Matushenko il cui comportamento non fu di certo esemplare per coraggio e decisione. Inoltre terminò il film al momento dell'incontro del « Potemkin » con la squadra navale, tralasciando gli eventi successivi che, come abbiamo detto, portarono al fallimento della ribellione e alla ingloriosa fuga. Per raggiungere i suoi scopi propagandistici il regista non poteva non deformare la verità. Quello che lo interessava non era l'avvenimento in se stesso, ma il significato ideologico e la suggestione che avrebbe suscitato tra il pubblico. Non si attenne alla realtà, ma rielaborò i fatti storici seguendo lo spirito della tradizione. Il *Potemkin* acquistò cosí la struttura del poema epico e prese la forma di una *chanson de geste* sovietica, dove gli eroi individuali erano sostituiti da un eroe collettivo rappresentato dalla massa rivoluzionaria dei marinai e degli abitanti di Odessa. Nella maestosa grandezza, nella potenza primitiva e nella drammatica forza del film, rivive la fede politica, entusiasta ed eroica, della prima infanzia della rivoluzione, quando la vittoria e la conquista del potere, quando i massacri e gli orrori, non avevano ancora inquinato e deformato i legittimi desideri e le ardenti speranze del popolo per un avvenire migliore. Il *Potemkin* è un'opera sincera e profondamente sentita che trascende la parzialità ideologica per mettere in luce un'esigenza umana di rinnovamento e di riscatto. L'accorrere festoso della popolazione di Odessa — operai e borghesi — verso la nave ribelle, esprime appunto questo anelito di libertà. Siamo ancora su di un piano di insurrezione risorgimentale a carattere democratico e liberale. Nulla avrebbe fatto immaginare, in quelle giornate di giugno del 1905, che una nuova dittatura si sarebbe sostituita all'antica e che i fucili dei cosacchi avrebbero continuato a sparare per sopprimere sul nascere ogni velleità d'indipendenza.

Ma ciò che colpisce soprattutto nell'*Incrociatore Potemkin,* al di fuori di ogni giudizio contenutistico, è l'impiego stupefacente del linguaggio filmico. Le concessioni dell'« espressionismo tedesco », che fino ad allora sembravano le massime conquiste del cinema, vengono capovolte da Eisenstein. A tal proposito basta paragonare il *Potemkin* con *Die Nibelungen* (1924), realizzato l'anno precedente in Germania da Fritz Lang. Per ottenere una cadenza epica e solenne, Lang si avvale essenzialmente di elementi plastici messi in rilievo da una scenografia stilizzata e da

particolari effetti d'illuminazione. Il racconto perciò resta come imprigionato nella cornice delle singole inquadrature e di rado si divincola da una statica monumentalità. Eisenstein invece sfrutta, attraverso il montaggio, il concetto dinamico del cinema, imprimendo al suo film un ritmo incalzante, rapido, incisivo. Ad una costruzione puramente pittorica si sostituisce una composizione visiva in cui le immagini non hanno valore per se stesse, ma solo nell'insieme dello sviluppo tematico acquistando le medesime funzioni delle note in una sinfonia. E come ogni nota in un brano musicale si armonizza con la seguente, cosí nel *Potemkin* ogni immagine trova nelle successive il proprio equilibrio, la propria ragion d'essere, il proprio significato. Linee e volumi perdono la loro dimensione spaziale per raggiungere una dimensione del tutto nuova, quella determinata appunto dal ritmo cinematografico. Ci sembra perciò fatica inutile, anche se meritevole, quella compiuta da Pier Luigi Lanza che, dall'esame di alcune copie del *Potemkim,* ha ricavato una sceneggiatura *a posteriori,* anch'essa pubblicata di recente nella collana cinematografica dei Fratelli Bocca. Opera inutile perché la pagina scritta, con la descrizione schematica delle inquadrature e con l'indicazione di scarni particolari tecnici, non solo non può darci un'idea — sia pur parziale e approssimativa — delle immagini singole, ma tanto meno ci può rendere il senso ritmico e la forza espressiva delle sequenze nel loro completo e inscindibile ciclo compositivo. Forse piú interessante, per chi non ha visto il film, è leggere la suggestiva sintesi che del *Potemkin* fece Lion Feuchtwanger, sintesi che Marie Seton ha riportato nel suo libro su Eisenstein (a pagg. 93-97). La Seton inoltre ci narra che il regista russo, contrariamente a quanto fece in *Sciopero,* scartò gli interpreti professionisti sostituendoli « *con tipi trovati per le strade, in campagna e nelle fabbriche, e che parevano dotati dei tratti fisici e psichici caratteristici dei personaggi* ». La parte del medico di bordo, ad esempio, fu affidata a un carbonaio di Sebastopoli e quella del prete a un giardiniere di Odessa. I suoi piú vicini collaboratori (A. Antonov, G. Alexander, Vl. Barsky, A. Levchin, M. Gomarov) assunsero anch'essi qualche ruolo. Ma ad Eisenstein piú dei singoli interpreti premeva la massa popolare. « *I miei attori* — egli scrisse — *non sono scelti tra i professionisti. Essi quindi non recitano. Sono se stessi, al naturale. Faccio loro ripetere davanti alla macchina quello che fanno sempre, nella vita. Essi non hanno la sensazione della finzione, non debbono far credere nulla... E nelle scene d'azione di massa, essi, diversi gli uni dagli altri, cosí come lo sono nella vita, non*

rappresentano entità umane separate, bensí sono parti vive di un'entità collettiva sociale, come le cellule distinte di un organismo umano » (pag. 101). Circa l'impiego di queste masse, ecco la testimonianza di Maxim Shtraukl che assistette alle riprese della sequenza della scalinata di Odessa, sequenza che costituisce il vertice emotivo del *Potemkin*: « *Per una settimana intera, una folla sconvolta continuò a gettarsi giú per la scalinata, spingendosi, rotolando a corpo morto, e calpestandosi, come fosse in preda al panico, al terrore: e tutto ciò, ad un cenno del regista. E ogni volta, quando egli diceva " Stop! ", risalivano la scala, e giú di nuovo, urtandosi, correndo, ruzzolando, e pestandosi, in un crescendo di panico, di terrore. Su di essi incombeva il passo dei soldati, e, in fondo, c'erano altri cosacchi, a cavallo, che caricavano sciabolando. Era il leggendario massacro della scala di Odessa, che, evocato da Eisenstein, riviveva attorno a loro e in loro, in tutta la sua realtà, come un incubo* » (pag. 96).Di questa famosa sequenza, Pier Luigi Lanza, in appendice alla sceneggiatura da lui curata, ci presenta una vasta documentazione fotografica che costituisce senza dubbio la parte piú viva dell'intero dell'intero libro.

Intanto un altro anniversario batteva alle porte: il decennale della Rivoluzione del '17. Ad Eisenstein e Pudovchin, che — dopo il successo dell'*Incrociatore Potemkin* e della *Madre* — erano considerati i maggiori esponenti del cinema sovietico, fu affidata la realizzazione di due film celebrativi. Pudovchin diresse *La fine di S. Pietroburgo* ed Eisenstein *Ottobre*, noto anche con il titolo di *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*.

« *Gli storici eventi dal febbraio al novembre* 1917 — scrive la Seton — *diedero ad Eisenstein le grandi linee della sceneggiatura per il film. Egli ne era stato testimone, e non ebbe che da riallacciarne la fila, alla luce dei propri ricordi, delle proprie vivide impressioni di allora, che aveva conservato nel fondo della sua memoria... Rievocò quegli eventi seguendo una propria visione di essi, condizionata da un pensiero filosofico. E inoltre, fu spinto dalla sua passione dell'esperimento, portato all'estremo, con il proprio mezzo di espressione, il cinema.* Ottobre *è il prodotto di quei due fattori. Una realizzazione tanto complessa quanto era lineare, invece, il* Potemkin... *Il carattere di* Ottobre *si avvicina di piú a quello di certi dialoghi socratici sulla natura degli uomini e delle cose, che non a quello di una rigorosa narrazione storica: e tanto meno partecipa delle forme d'espressione del pensiero marxista-leninista, sotto molti aspetti sostanziali* » (pagg. 121-122).

Eisenstein non segue, con ordine cronologico e con fedeltà, gli avvenimenti della Rivoluzione dandone una rappresentazione puramente fotografica, ma penetra nel loro intimo significato ideologico, interpretandoli in senso polemico e sociale. All'esposizione narrativa aggiunge e spesso sovrappone una ricerca critica che, estrinsecandosi attraverso osservazioni ironiche e caricaturali, offre a persone e a fatti un diverso e piú acuto rilievo. Inoltre — per dar forma visiva ad idee e concetti e cosí giungere ad « *un cinema puro, intellettuale, liberato da ogni limitazione convenzionale e materiale* » — ricorre ad accostamenti simbolici. Non si accontenta tuttavia del semplice impiego di elementi plastici (come aveva fatto nel *Potemkin* dove la protesta per il massacro di Odessa era espressa dal leone di pietra che si erge minaccioso o come in *Sciopero* dove l'eccidio degli operai era paragonato alla macellazione di un toro), ma si avvale di immagini associate tra loro psicologicamente e legate dal solo vincolo analogico. Lo stesso Eisenstein in « Film Form » ci illustra alcuni esempi di « montaggio per analogia » da lui usati in *Ottobre.* Nella sequenza del II° Congresso dei Soviet « *alle immagini di menscevichi che avanzavano le loro melliflue tesi di compromesso si alternano immagini astratte di mani femminili che suonano l'arpa* », mentre l'ingresso nell'aula dei delegati bolscevichi è alternato « *alle immagini dell'avanzata di un battaglione operaio di motociclisti* ». In tal modo sono modellati visivamente i caratteri delle due parti contrastanti: le mani femminili che suonano l'arpa danno appunto l'idea della morbida e tortuosa azione dei menscevichi, mentre invece le ruote vorticose delle motociclette mettono in risalto il dinamismo e la decisione dei bolscevichi. Molto piú elaborata e complessa la serie delle immagini che dovevano esprimere la scalata al potere di Kerenski: « *Didascalie che a ritmo crescente indicano la sua ascesa* (*Ministro dell'Esercito... Generalissimo... Primo Ministro... Dittatore*) » sono alternate « *alle immagini di Kerenski che sale, sempre con lo stesso passo, lo scalone del Palazzo d'Inverno: contrasto tra l'enfasi delle cariche, montanti vertiginosamente, e la evidente staticità della posizione reale di lui che sale, sale, ma che è sempre sulla stessa rampa dello scalone. Cosí, con tale contrappunto di immagini è sottolineata satiricamente la sostanziale nullità di Kerenski, è espressa l'idea, il giudizio della sua inadeguatezza di fronte alle proprie responsabilità* ».

Ottobre, a causa di queste figurazioni intellettualistiche che ne offuscano la chiarezza drammatica, risultò alla maggioranza degli spettatori incomprensibile e indecifrabile proprio nelle par-

ti piú profonde e piú geniali, in quelle parti cioè che rivelano la conquista di un nuovo e suggestivo linguaggio cinematografico. Inoltre Eisenstein fu costretto a eliminare tutte le scene che riguardavano Leone Trotzki. Questo lavoro di rimanipolazione lo tenne impegnato per ben cinque mesi. Trotzki, sconfitto da Stalin nella lotta per il potere, era stato nel frattempo sbalzato dal suo alto piedistallo, e da eroe nazionale era diventato traditore e nemico del popolo. Si giunse perciò a questo paradosso: che il film sulla Rivoluzione di Ottobre apparve sugli schermi privo della figura di colui che ne era stato l'artefice e il condottiero. Ma tale drastica epurazione non bastò a salvare *Ottobre* da aspre critiche. « *Eisenstein* — scrisse Ivan Anisimov — *è incapace di rilevare i contenuti autentici degli eventi dell'Ottobre. La visione è esterna e formalistica. Si mostrano i fatti senza penetrare l'essenza... Impotente a padroneggiare i moti delle masse — che sono state i veri eroi dell'epica dell'Ottobre — il regista priva il suo film di contenuto, di realtà, di concretezza, riducendolo ad una serie di figurazioni allegoriche* ».

Giudizio in verità sconcertante, quando si sappia come il massimo sforzo di Eisenstein sia stato diretto a cogliere l'intima connessione degli avvenimenti rivoluzionari e non le loro manifestazioni esteriori. Ma era l'interpretazione di quei fatti a non soddisfare le sfere governative, un'interpretazione considerata troppo decadente e borghese.

Critiche ancora piú dure suscitò, l'anno seguente, *La Linea Generale* (1929). Ivan Anisimov partí di nuovo all'attacco: « La Linea Generale *è risultato privo di spina dorsale a tal punto, che è stato necessario dargli un altro titolo,* Il vecchio e il nuovo, *molto meno ambizioso... Nulla è contenuto nelle proporzioni reali: tutto diviene iperbolico, astratto. E le forme esteriori non hanno alcun rapporto con la realtà viva. L'immensità delle immagini dell'artista rivela soltanto che egli non ha colto l'essenza dei fenomeni che vuol descrivere, e che li vede quindi come fatti straordinari, ed in superficie* ». Si ripetono cioè, quasi con gli stessi termini, le accuse rivolte ad *Ottobre*: astrattezza, esteriorità, mancanza di approfondimento della materia trattata, deformazione della realtà. Invece nessuno dei film di Eisenstein fu tanto vicino alla realtà quanto *La Linea Generale*. E' la meno intellettuale delle sue opere, la meno costruita. In essa si effonde una vena lirica, un calore poetico ignoti all'Eisenstein cantore di gesta eroiche. Nell'affrontare i problemi del rinnovamento agrario, pur contrapponendo dialetticamente le misere condizioni dei contadini sotto il regime zarista ai moderni sistemi di col-

lettivazione, non eccede mai nei toni propagandisti. Al contatto della natura la sua anima, da troppo tempo imprigionata in un freddo razionalismo scientifico, dà libero sfogo al sentimento. Per la prima volta analizza ed esamina l'uomo non come cellula di una massa indistinta, ma come un essere ben definito, ricco di proprie sensazioni, di una propria personalità, di un proprio carattere. I suoi personaggi non sono astrazioni simboliche e non hanno il volto anonimo della folla; sono personaggi concreti e vitali, con le loro sofferenze e le loro gioie, le loro sconfitte e le loro vittorie.

Questo ritrovato contatto con la terra e con l'uomo, gli offre ispirazione a tre brani mirabili, in cui la realtà oggettiva viene trasfigurata soggettivamente in chiave poetica: la processione per implorare la pioggia sui campi arsi dal sole, drammatica nel suo sviluppo e impressionante nei suoi dettagli; la sequenza della « scrematrice » che acquista, nel rapido susseguirsi delle immagini, l'aspetto di un rito magico; e la scena delle nozze del toro, la cui sensualità pagana viene riscattata da un umorismo di sapore quasi metafisico.

Nel 1926 giunsero in visita a Mosca Douglas Fairbanks e Mary Pickford che, entusiasti del *Potemkin,* promisero ad Eisenstein un contratto con la United Artists. Il regista russo era molto attratto da un'eventuale esperienza hollywoodiana; il cinema americano lo aveva infatti sempre interessato sia dal punto di vista artistico (basti pensare all'influenza avuta da Griffith nella sua formazione espressiva), sia dal punto di vista dell'organizzazione industriale. La possibilità di varcare l'Atlantico acquistò poi maggior concretezza quando, nel 1928, gli giunsero due offerte, una dalla Film Arts Guild di New York e l'altra da Joseph Schenk per conto della Metro-Goldwyn-Mayer. Sergei Miklailovich sentiva ormai il desiderio di evadere dall'ambiente intellettuale di Mosca che manifestava una crescente ostilità nei suoi riguardi. I rapporti con lo stesso Pudovchin erano tesi. « *Eisenstein* — scrive la Seton — *sosteneva che Pudovchin era un buffone: Pudovchin diceva che Eisenstein era un super-intellettuale, di cui egli aveva pietà perché lo sentiva incapace di sentimenti umani. Dietro gli atteggiamenti ufficiali di solidarietà artistica, il loro antagonismo si acuiva: a un certo punto questi due grandi artisti arrivarono a comportarsi l'uno nei riguardi dell'altro con una tale mancanza di rispetto da apparire, nei loro rapporti privati, come due ragazzi di due opposte « bande » di scolari, in una puerile lotta di supremazia. Tra l'altro, ciascuno di essi comprò un cane: Pudovchin chiamò Eisenstein il suo e gli insegnò a*

dare la zampa, e Eisenstein insegnò al proprio, che aveva chiamato Pudovchin, ad accucciarsi al suo fischio » (pag. 116).

In attesa di partire per gli Stati Uniti, Eisenstein accettò — nell'estate del '29 — l'invito a presentare *La Linea Generale* a Berlino, dove il *Potemkin* aveva in precedenza ricevuto trionfali accoglienze. Inoltre nella capitale tedesca voleva approfondire gli studi sul sonoro, i cui principii teorici erano già stati da lui enunciati — insieme a Pudovchin e Alexandrov — nel famoso « manifesto » pubblicato nel 1928 in « La vita nell'arte ». Da Berlino si trasferí in Svizzera, nel castello di La Sarraz, per presenziare un congresso di cineasti, e quindi a Zurigo per discutere con il produttore Wechler un film che affrontasse — su basi scientifiche — il problema del controllo delle nascite. Il soggettto presentato da Wechler non piacque ad Eisenstein che ritornò in Germania nella speranza di realizzare due progetti che da lungo tempo meditava: un film tratto da un romanzo di Albert Londres, « La strada per Buenos Aires », e una riduzione cinematografica del « Capitale » di Carlo Marx. Il soggiorno berlinese non portò i frutti sperati e va menzionato solo perché gli offrí la possibilità di incontrare Luigi Pirandello e Albert Einstein. « *Ed infine, dopo una improvvisa, breve ma drammatica malattia — un avvelenamento di cibo, che rivelò in lui una debolezza cardiaca — egli partí alla volta di Parigi* » (pag. 165).

Il suo arrivo fu subito circondato da diffidenze politiche. Nessuna casa produttrice volle accordargli credito, ed Eisenstein — pur di lavorare — si accontentò di dirigere una commediola, *Romance sentimentale*, finanziata da un ricco gioielliere per soddisfare le velleità canore della propria amante. Ma non era materia per lui, e — dopo aver girato poche scene — affidò la prosecuzione del film ad Alexandrov e Tissé, preferendo recarsi in Inghilterra, dove tenne un ciclo di conferenze e dibattiti alla London Film Society. Le tappe successive furono l'Olanda, il Belgio, e poi di nuovo Berlino e Parigi. Durante questo vagabondaggio attraverso il continente europeo, ebbe modo di approfondire lo studio della cultura occidentale e di conoscere molti registi celebri ed eminenti personalità artistiche come Ruttman, Richter, Lang, Toller, Brecht, Montagu, Moussinac, Auriol, Asquith, Grierson, Wright, Ivens, Cocteau, Léger e Joyce. Il 17 febbraio 1930 fu invitato alla Sorbona per una conferenza sui principii della cinematografia sovietica, conferenza che doveva essere seguita dalla proiezione di *La Linea Generale*; ma il prefetto di polizia proibí di proiettare il film a causa dell'acceso tono rivoluzionario. Da quel momento la sua presenza a Parigi si rese

sempre piú difficile. A stento ottenne il rinnovo del permesso di soggiorno, « *mentre le prospettive di lavoro sembravano sfumate piú o meno tutte: ed egli si trovava molto spesso a non avere i soldi per pagare i conti dell'albergo* » (pag. 178).

Giunse perciò come un'ancora di salvezza il contratto che il 1° maggio firmò con Jesse Lasky della Paramount. Il viaggio in America era divenuto finalmente una realtà.

Quando con gli inseparabili amici Alexandrov e Tissé sbarcò negli Stati Uniti, fu accolto da un grandioso lancio pubblicitario. Venne mostrato in giro come una specie di fenomeno vivente, come il « genio del ventesimo secolo », e fotografato in tutte le pose, al fianco di uomini illustri e di dive famose e persino con Rin-Tin-Tin, il cane sapiente, accucciato ai suoi piedi. Il regista russo, irritato da queste manifestazioni pubblicitarie che ferivano la sua dignità, reagí con atteggiamenti sdegnosi e sprezzanti che gli attirarono l'antipatia di molte persone influenti nell'ambiente di Hollywood. Ma nubi ben piú minacciose stavano addensandosi sulla sua testa. Alcuni gruppi « patriottici », capeggiati da un certo maggiore Frank Pease, scatenarono contro di lui una violenta campagna di stampa. Fu accusato di attività sovversive pericolose per la sicurezza dello stato e trattato da « giudeo bolscevico », « bastardo asiatico », « cane rosso », « brigante moscovita ». Invano Lasky tentò di controbattere la gazzarra; il cerchio si ampliava sempre piú, rendendo imbarazzante la situazione della Paramount. Eisenstein, nel frattempo, aveva proposto un film dal titolo *Glass House* (Casa di vetro), idea che fu subito respinta perché considerata poco commerciale. Anche una seconda proposta riguardante la riduzione di una novella di Blaise Cendras sulla corsa all'oro in California [1], fu accantonata, in quanto Eisenstein voleva realizzare uno scarno e realistico documento sociale, senza nulla concedere né al *sex-appeal* né ai gusti di Hollywood. « *Un giorno, con un tono di ultimatum, la Paramount diede ad Eisenstein, perché ne traesse un film, un libro che teneva in serbo da molti anni a tale scopo. Era la monumentale « Tragedia americana » di Theodore Dreiser... Quando si mise quel libro sotto braccio, Eisenstein sapeva che essa era un'opera da porsi tra i classici di una letteratura nazionale, di un'epoca. Capiva che si sarebbe determinato un insanabile conflitto tra due visioni dell'opera stessa, la sua e quella dei produttori. La Paramount, infatti, fece subito capire che desiderava un « dramma giallo semplice e conciso » da quel romanzo di Drei-*

[1] Il film avrebbe dovuto intitolarsi *Sutter's Gold* (L'oro di Sutter).

ser che ad Eisenstein appariva invece immenso, sconfinato come l'Hudson, infinito come la vita stessa: un universo di verità, che non poteva essere rappresentato drammaticamente se non su un piano epico, di grande tragedia » (pagg. 200-201). Sergei Mikhailovich scrisse il *treatment* completo (*treatment* ora conservato al Museum of Modern Art di New Jork), cercando di cogliere dall'opera di Dreiser l'amaro significato che l'animava e studiando anche la possibilità d'impiegare effetti sonori in funzione psicologica, come ad esempio nella scena culminante — quella della barca — in cui il conflitto spirituale del protagonista, Clyde Griffith, doveva essere rivelato attraverso un monologo interiore. Ma la Paramount non condivise questa impostazione e, poiché Eisenstein non volle accettare alcun compromesso, scisse il 23 ottobre 1930 il contratto con il regista russo.

Cessati i rapporti con la Paromunt, Eisenstein rispolverò un vecchio sogno che da anni meditava; quello cioè di realizzare un film nel Messico. Ma per attuare liberamente i suoi piani non voleva legami con nessuna casa produttrice. Si rivolse ad Upton Sinclair, la cui opera di scrittore di sinistra era molto apprezzata nell'Unione Sovietica, affinché gli trovasse i mezzi per concludere l'impresa. Sinclair, costituita una società — il « Mexican Picture Trust » — i cui maggiori azionisti erano sua moglie Mary Craig e un gruppo di ricchi conoscenti, stipulò un contratto secondo il quale Eisenstein si impegnava a dirigere un film di carattere non politico e a cedere il materiale girato, positivo e negativo, alla società stessa che lo avrebbe sfruttato in qualsiasi forma, riservando al regista il dieci per cento degli utili. Il finanziamento fu fissato in venticinquemila dollari, somma che si dimostrerà in seguito irrisoria rispetto alla vastità del progetto.

Eisenstein, Alexandrov e Tissé partirono nel dicembre del 1930, ma appena giunti a Città del Messico furono arrestati senza una precisa motivazione. Uscirono di prigione la mattina seguente per l'intervento dell'ambasciatore spagnolo Alvarez Del Vayo. Con questo incidente aveva inizio il periodo piú avventuroso della vita di Sergei Mikhailovich, il quale nei primi tre mesi percorse in lungo e in largo il Messico spingendosi anche nelle regioni piú remote e sconosciute. Al termine di questo viaggio esplorativo, che gli permise di prendere contatto con i *peones* e di studiare le testimonianze e le vestigia dell'antica civiltà azteca, tracciò le linee strutturali sulle quali *Que Viva Mexico!* avrebbe dovuto articolarsi e comporsi. « *Il soggetto* — egli scrisse — *è insolito. Quattro episodi* (Sandunga, Il Maguey, La Fiesta, Soldadera) *compresi fra un prologo e un epilogo, unificati nello spi-*

rito e nella concezione, dai quali derivano il loro profondo significato. Differenti per il contenuto. Differenti per l'ambientazione. Differenti per il paesaggio, le genti, i costumi. Contrastanti fra loro nel ritmo e nella forma, compongono una ampia e policroma sinfonia cinematografica sul Messico » (appendice III, pag. 525). Il prologo si apre con la visione dei ruderi e delle piramidi dello Yucatan. Segue quindi una cerimonia funebre nella quale il misticismo cristiano non riesce a velare la natura pagana degli eredi della nobile razza dei Maya. « *La gente sembra pietrificata sopra la tomba del defunto nelle stesse pose, con le stesse espressioni sul volto di quelle ritratte nelle antiche sculture di pietra* ». Il prologo termina cosí con questa tragica e ieratica immagine della morte. La vita proromperà invece, in tutta la sua gagliarda potenza e in tutta la sua lirica bellezza, nel primo episodio che prende il nome da una dolce e sensuale canzone, la « Sandunga »; è la storia di due esseri semplici e puri che si incontrano, si amano e si sposano, nella cornice opulenta della zona tropicale di Tehuantepec ai confini del Guatemala. Il paesaggio è completamente diverso nell'episodio successivo: « *Al piede degli alti vulcani, a un'altezza di tremila metri, su una terra deserta cresce la grande pianta di cactus*, il magney » da cui i *peones* ricavano il *pulque*, fortissima bevanda alcoolica che « *offusca, affligge, infiamma le passioni e fa volare le pistole fuori dai foderi* ». In questo clima rovente si snoda una vicenda di odi e rancori, di violenze e soprusi, che si conclude poi drammaticamente con il linciaggio di tre contadini colpevoli di essersi ribellati alla libidine dei loro padroni. Il terzo episodio, che si svolge durante la festa in onore della Santa Vergine di Guadalupe, è un affresco spagnolo ricco di luci e di colori; ci narra — tra processioni, corride, danze, canti e suoni di nacchere e chitarre — l'amore peccaminoso di una gran dama per un focoso *picador* e la scoperta della tresca da parte del furente marito. L'ultimo episodio, « Soldadera », ha per sfondo « *il tumultuoso intreccio degli ininterrotti movimenti di eserciti, di battaglie e di treni militari, che seguí la rivoluzione del 1910 fino a che non fu ristabilita la pace e il nuovo ordine nel Messico moderno* ». L'epilogo riprende tutti i motivi precedenti e li fonde nel vorticoso caleidoscopio del « Calavera », giorno in cui i defunti vengono festeggiati con manifestazioni carnevalesche di sfrenata allegria. E' l'uso dei messicani per rievocare il passato e dimostrare il loro disprezzo per la morte. « *Con la vittoria della vita sulla morte, il film termina. La vita trabocca da sotto gli scheletri di cartapesta, la vita si spande dovunque, e la morte si ritira, dile-*

gua. Un piccolo indiano allegro si toglie con grazia la sua maschera lugubre e ride con un riso coraggioso: egli impersona il rifiorente Messico ».

Eisenstein « girò » 64.000 metri di pellicola, ma *Que Viva Mexico!* non vide mai la luce per un seguito di circostanze che hanno del romanzesco. Erano passati dodici mesi ed il bilancio era stato di gran lunga superato. Sergei Mikhailovich, preso dalla febbre creativa, non si curava delle lamentele dei finanziatori. Sinclair lo tempestava di lettere affinché accelerasse i tempi delle riprese. Eisenstein d'altra parte non poteva troncare la sua opera. La situazione divenne sempre piú tesa, fino a che, nel giugno del '32, Upton Sinclair ordinò al regista di arrestare la lavorazione di *Que Viva Mexico!*, nel momento in cui egli stava per iniziare l'episodio della « Soldadera ». Tutto il materiale girato era nelle mani di Sinclair, il quale non voleva piú sentire ragione. E cosí Eisenstein si trovò paralizzato e senza mezzi, senza aiuti concreti, per di piú in un paese che non aveva relazioni diplomatiche con l'Unione Sovietica. Chiese a Sinclair di poter montare ad Hollywood almeno il materiale già impressionato, ma lo scrittore rispose che non desiderava avere piú contatti con lui. Eisenstein, Alexandrov e Tissé partirono subito alla volta di Hollywood, nella speranza di far recedere Upton dal suo folle proposito, ma — alla frontiera — non ottennero il visto di entrata negli Stati Uniti. Rimasero bloccati a Laredo, città di confine, per circa un mese. Quando infine giunse il permesso, corsero subito a New York per discutere con i legali del Mexican Picture Trust. Si stabilí che Eisenstein avrebbe montato il film a Mosca. Il regista s'imbarcò abbastanza fiducioso. Upton Sinclair invece — tradendo la promessa — non inviò la pellicola in Russia, ma la cedette a Sol Lesser che, dal groviglio di quei 64.000 metri, trasse nel 1933 un film di medio metraggio, *Thunder over Mexico* (Lampi sul Messico) ricavato dall'episodio « Maguey » e da alcune parti del prologo e dell'epilogo, e piú tardi due cortometraggi: *Eisenstein in Mexico* e *Death Day* (1). Nel 1939 Marie Seton riuscí ad acquistare alcune migliaia di metri della pellicola scartata da Sol Lesser e, con l'aiuto di Roger Burnford, compose *Time in the Sun* che conserva solo una pallida traccia della stesura ideata da Eisenstein. Il rimanente materiale fu venduto alla ditta « Bell e Howell » e utilizzato da W. Kruze per sei documentari: *Mexico Marches, Conquering Cross,*

(1) *Death Day,* conosciuto in Europa con il titolo di *Kermesse Funèbre* fu tratto dal materiale girato da Eisenstein durante il « Calavera », il giorno dei morti.

Idol of Hope, Land and Freedom, Spaniard and Indian, Zapotec Village.

Nell'apprendere che Sol Lesser aveva arbitrariamente manipolato *Que Viva Mexico!*, Eisenstein credette d'impazzire. Ecco la testimonianza di Marie Seton che proprio in quel periodo ebbe modo di conoscere a Roma il regista: conoscenza che doveva ben presto trasformarsi in affettuosa amicizia: « *Per tre settimane, chiuso nella sua stanza, egli passò dal piú impressionante angogoscioso mutismo a terribili, tempestosi accessi di disperazione, per ripiombare di nuovo nel silenzio piú cupo, ed esplodere nuovamente in crisi di dolore. Non gli importava piú nulla, di nessuno: ad un colpo come quello nessun altro colpo peggiore avrebbe potuto seguire* » (pagg. 272-273).

Il ritorno di Eisenstein in patria era stato accolto dalle autorità sovietiche con una gelida indifferenza che quasi rasentava l'ostilità. Il lungo soggiorno all'estero aveva fatto aumentare le diffidenze che sempre circolavano sul suo nome. In Russia la situazione politica si era nel frattempo consolidata sotto la ferrea dittatura di Stalin ed il cinema aveva assunto un ruolo preminente nei piani propagandistici del Partito. Nessuna deviazione di carattere formalista era piú ammessa; i cineasti dovevano seguire rigidamente le direttive del « realismo socialista », e i nuovi film « *dovevano tendere a lumeggiare la realtà contemporanea nelle sue espressioni concrete e dare alle masse risposte precise ai problemi concreti del momento* » [1]. In questo clima di rigida ortodossia che sottometteva l'arte alle esigenze politiche, non c'era posto per Eisenstein. « *Tornando in patria* — disse alla Seton — *tutto mi è apparso cosí brutto... Non voglio lavorare piú! Non posso... Ho trentacinque anni, ma mi sento un vecchio. Potrei anche morire, tanto non ho piú nulla per cui continuare a vivere. Quello che amavo di piú al mondo, e cui avevo dato tutto, mi è stato portato via. Era il mio lavoro: e io nella mia vita non ho avuto altro che il mio lavoro* » (pagg. 275-276). Gli fu affidata una cattedra all'Istituto di Cinematografia; nello studio e nelle febbrili ricerche, tentò di placare il dolore, l'amarezza, lo sconforto. A contatto con i giovani riacquistò, a poco a poco, fiducia. Nuove idee sgorgarono dalla sua fervida mente. Pensò dirigere un grandioso film sulla storia della città di Mosca, ma Boris Shumyatsky, direttore della Cinematografia di Stato, bocciò il progetto perché lontano dall'« umanità socialista ». E lo stesso

---

[1] Da una corrispondenza del 1932, da Mosca, di K. Feldmann.

Shumyatsky non approvò una Commedia satirica intolata: *M. M. M.*

Finalmente nel gennaio del 1935 fu accettata la proposta di un film, *Le praterie di Bezhin,* tratto da un soggetto di Alexander Rzhesevsky e basato, come *La Linea Generale,* sul contrasto nelle campagne fra i vecchi e i nuovi metodi. Sergei Mikhailovich promise di seguire le direttive ideologiche del Partito e di dare un contributo positivo all'edificazione della società comunista, evitando ogni deviazione formale. Non bisogna infatti dimenticare che alcuni mesi prima — durante la Conferenza celebrativa del venticinquesimo anniversario della costituzione della cinematografia sovietica — Eisenstein era stato attaccato da ogni parte e sommerso da una valanga di accuse. Pudovchin, Trauberg, Dovgenko, Yutkevic ed altri registi parlarono di lui come di un artista piú che sorpassato finito: un artista che aveva smarrito la coscienza di classe, che si era chiuso in una torre intellettualistica priva di legami con la realtà e che aveva perduto nella vana alchimia dei suoi esperimenti ogni forza creativa.

Ma, non appena il 5 maggio 1935 ebbero inizio le riprese, dimenticò gli ordini ricevuti dalle alte sfere governative, abbandonandosi con entusiasmo alle fantasie del suo fervido intelletto nell'affascinante ricerca di nuovi mezzi espressivi e di figurazioni sempre piú complesse ed elaborate. La realizzazione di *Le praterie di Bezhin* (che già proseguiva con estrema lentezza per gli interventi di Shumyatsky che imponeva continue modifiche) fu interrotta due volte per la non buona salute di Eisenstein colpito prima dal vaiolo e poi da una grave forma influenzale. Nel marzo del '37, quando il film era quasi ultimato ed il suo costo aveva raggiunto i due milioni di rubbli, la Direzione Centrale ne fece arrestare la lavorazione. I motivi di questa grave decisione furono spiegati da un articolo di Shumyatsky sulla « Pravda ». « *In tale articolo si affermava che Eisenstein, dopo aver ripudiato i suoi principii estetici del passato, e dopo aver manifestato l'intendimento di seguire la linea del realismo socialista, aveva fatto cattivo uso delle opportunità di lavoro creativo e delle grandi possibilità finanziarie che gli erano state date. Invece di imparare dalle esperienze di vita, si è fidato troppo della sua profonda erudizione, ed ha realizzato un film che è tutta un'esercitazione formalistica dannosa* » (pag. 385).

Sergei Mikhailovich si trovò a un bivio: o rinunciare per sempre a qualsiasi attività futura e chiudere cosí la sua carriera oppure piegarsi ai voleri del Partito. Scelse la seconda strada: riconobbe pubblicamente, in un'ampia autocritica, i propri er-

rori e ammise di aver sbagliato sia come cittadino sovietico, sia come regista. Il perdono giunse con una certa sollecitudine, insieme all'invito a dirigere un film storico, l'*Alexander Nevskij*. Questa rapida riabilitazione fu un'abile mossa politica per controbattere lo sdegno suscitato, nel mondo occidentale, dalle notizie riguardanti *Le praterie di Bezhin*; infatti correva — tra l'altro — la voce che Eisenstein fosse stato rinchiuso in una casa di salute.

Nell'autunno del 1937 il *Nevskij* entrò in cantiere. Lo sceneggiatore Pavlenko ed il regista Vasiliev si affiancarono ad Eisenstein con il compito di controllarne direttamente l'operato per impedire spiacevoli sorprese. Furono inoltre imposti attori professionisti, tra i quali il celebre Nikolai Cercassov, uno dei maggiori interpreti del cinema sovietico. « *Si voleva che il regista non smarrisse un'altra volta la strada, nell'impostazione del film, il cui soggetto rievocava l'incursione brigantesca dei Cavalieri Teutonici in Russia nel 1200 e la vittoriosa riscossa dei russi guidati dal Principe Alessandro, il quale sconfisse gli invasori sulla Neva. E la sceneggiatura infatti, sin dalla prima stesura, si rivelò priva delle caratteristiche divagazioni intellettuali e complessità psicologiche del cinema di Eisenstein* » (pag. 398).

Le due piú palesi caratteristiche messe in mostra dall'*Alexandr Nevskij* sono il rapido e conciso ritmo narrativo e l'ingenua atmosfera fiabesca da epopea popolare. La cura pittorica e la preziosità stilistica delle inquadrature non vanno a detrimento del dinamismo spettacolare. Nella scena — ad esempio — della battaglia sul lago ghiacciato, le composizioni geometriche ottenute con l'alternarsi dei bianchi e dei neri come se i combattenti fossero pedine di un'enorme scacchiera, non hanno una funzione semplicemente figurativa, ma determinano l'esatta sensazione visiva dell'avvincente procedere della lotta. In questa sequenza giuoca anche un ruolo di primaria importanza il commento musicale di Prokofiev che, fondendosi intimamente con le immagini e sottolineando il loro sviluppo drammatico, fa sentire il possente respiro della battaglia. « *La musica di Prokofiev* — commentò Eisenstein — *è cinematografica, ricca com'è di valori plastici. Essa non è mai illustrativa soltanto, bensí è tutta uno splendore di immagini fantasiose, e rivela mirabilmente il moto interiore, la struttura dinamica di un fenomeno, dando quindi la chiave dell'elemento emotivo e del significato del fenomeno stesso... Non è un'immagine dipinta, quella musicale di Prokofiev, bensí un chiaroscuro che dà ombre e luci all'immagine visiva* » (pag. 406).

BILLY WILDER: *Sabrina Fair* (1954)

ALBERTO LATTUADA: *Scuola elementare* (1954)

EDWARD DMYTRYK: *Broken lance* (La lancia che uccide, 1954)

LUIGI ZAMPA: *L'arte di arrangiarsi* (1954)

Alexandr Nevskij, proiettato a Mosca il 23 novembre 1938, fu accolto da uno straordinario successo. Eisenstein, riacquistata la stima delle autorità sovietiche ed ottenuto — l'anno successivo — l'Ordine di Lenin, iniziò la preparazione di *Il canale di Ferghana*, un film sulla storia dell'Asia Centrale, « *da Tamerlano il Grande, sullo sfondo delle meraviglie d'arte di Samarcanda e di Bokara, fino ad oggi, fino alla costruzione dell'imponente canale di Ferghana* ». Doveva essere « *l'epopea della lotta di una umanità contro il deserto e le sabbie dell'Asia, la lotta per l'acqua, altamente drammatica e spettacolare* » (pag. 412).

Ma nel settembre del '39 scoppia la seconda guerra mondiale e la realizzazione del film è rimandata a un momento piú propizio. Si stipula il patto russo-tedesco e come ironica conseguenza il *Nevskij* viene ritirato dagli schermi perché di troppo accesa ispirazione anti-germanica. Il piedistallo su cui Eisenstein era salito con fatica e a prezzo di dolorose rinuncie comincia di nuovo a vacillare. Si arriva cosí all'ultimo capitolo della sua vita. Un capitolo sinistramente illuminato dalla spettrale figura di Ivan il Terribile.

Ivan il Terribile avrebbe dovuto racchiudere, in un'enorme trittico, la vicenda terrena dello zar che pose le fondamenta dello stato russo. Ma delle tre parti del film furono portate a termine soltanto la prima e la seconda: e quest'ultima poi seguí la sorte già toccata in precedenza a *Que Viva Mexico!* e a *Le praterie di Bezhin.*

Il primo episodio dell'*Ivan* fu presentato nel gennaio del 1945 e suscitò giudizi contrastanti. Eisenstein infatti, libero da controlli, era tornato alle sue concezioni intellettualistiche, dando al film una struttura densa di significati filosofici e carica di simbolismi. Il ritmo cosí rapido nel Nevskij diventa qui lento e compassato. L'attenzione del regista si cristallizza tutta nello studio compositivo dell'inquadratura. I valori pittorici e decorativi prendono il sopravvento sui valori psicologici: ne deriva che i personaggi si svuotano della loro dimensione umana per irrigidirsi in una solenne ma distaccata monumentalità. La figura di Ivan riesce a svincolarsi dalla sua freddezza statuaria soltanto nelle scene di disperazione dinanzi al catafalco della moglie morta; nel resto del film essa appare sempre circonfusa da una arcaica regalità. Attraverso una minuziosa elaborazione scenografica e per mezzo di una recitazione anch'essa stilizzata, si vuole imprimere alla tessitura narrativa un senso di barbarica potenza e di primitivo vigore.

Ma il racconto, soffocato dalla preziosa complessità della cor-

nice, rimane allo stato di abbozzo e non si solleva da un'ingenua rudimentalità. Manca nell'autore una vera e sentita pratecipazione alla materia trattata; la quale non trovando un suo lievito interno, si dispone soltanto in schemi calligrafici ed esteriori, senza raggiungere quell'equilibrio di forma e contenuto indispensabile per ogni opera che voglia acquistare significato di arte.

Nel febbraio del '46 Eisenstein aveva appena concluso il montaggio della seconda parte dell'*Ivan*, quando fu colto da un attacco cardiaco. Dopo aver lottato a lungo con la morte, venne dimesso dall'ospedale nel giugno dello stesso anno. Durante la sua malattia, il Comitato Centrale del Partito Comunista aveva discusso la seconda parte di *Ivan il Terribile*. Le decisioni furono rese note il 4 settembre 1946. Era un verdetto di condanna: « *Eisenstein ha rilevato la sua ignoranza della storia, mostrando Ivan, che fu uomo di carattere e volitivo, come un uomo debole e incerto, una specie di Amleto: e le sue Guardie, che furono un fenomeno storico di spirito progressivo, come una banda di degenerati, una sorta di Ku Klux Klan* » (pag. 479).

Né la rivista « Arte Sovietica » si mostrò piú tenera verso il regista: « *Questo film, invece di dare un quadro storico veritiero, appare superficiale e incurante della storia. E' un film falso, antistorico. Esso non dà un'immagine veritiera di Ivan Grozny statista progressivo, e non dipinge il popolo, russo, la Russia di quel tempo. Nel film abbondano gli intrighi di corte, piuttosto. E poi, gli Oprichniki che sostennero Ivan nella lotta contro i Boiardi reazionari, sono mostrati come una banda di tagliagole. L'opera non è dedicata allo sforzo di Ivan Grozny per creare una potenza russa, bensí agli intrighi e ai complotti dei Boiardi alla corte di Ivan. Inoltre, la struttura del film dimostra che la materia storica è stata soltanto un pretesto per esperimenti formalistici, di montaggio, di contrasti pittorici, etc. La seconda parte di Ivan, in particolare, è una dimostrazione quanto mai chiara dei portati d'una mancanza di responsabilità, di una noncuranza per lo studio della materia, e di un arbitrario trattamento di temi storici* » (pagg. 479-480).

Eisenstein, che non era piú in grado di difendersi, riconobbe giuste le accuse in una lettera inviata alla rivista « Cultura e Vita », [1] e promise di rientrare nei binari del metodo leninista-staliniano. Ma ancora una volta la promessa non fu mantenuta. L'11 febbraio 1948 Sergei Mikhailovich Eisenstein si spense nella

---

[1] Il testo di questa lettera è stato pubblicato in « Bianco e Nero », XI, 1, gennaio 1950, pag. 72.

sua casa di Potylika, nei dintorni di Mosca. Pochi mesi prima di morire, parlando con Brooks Atkinson, disse: « *Il prossimo passo da compiere nel cinema è nel dominio del pensiero umano. Il cinema non deve limitarsi a riprodurre i moti del corpo ed il comportamento dell'uomo. Al contrario, le leggi dell'espressione cinematografica devono trovare i loro fondamentali nella mente e nell'emozione intime dell'uomo. Bisogna esprimere con il mezzo cinematografico l'umanità piú intima* ».

Emidio Saladini

JOHN HOWARD LAWSON: *Film in the battle of ideas.* Masses and Mainstream, New York, 1953.

Di John Howard Lawson, saggista, sceneggiatore e commediografo, conoscevamo già « Teoria e tecnica della sceneggiatura », apparso anni or sono nella collana di « Bianco e Nero », che ci parve interessante e valido non solo perché centrava uno dei problemi piú importanti e piú misconosciuti della storiografia cinematografica, quello narrativo, ma anche e sopratutto per la profonda consapevolezza estetica e formale con cui l'autore impostava il problema dell'elemento sociale e storico nell'espressione artistica. In quell'opera il Lawson superava, infatti, il dozzinale contenutismo con cui la critica marxista suole trattare quest'argomento e analizzava, con spregiudicato empirismo, le specifiche ripercussioni formali che le motivazioni storiche e sociali hanno sul linguaggio artistico, raggiungendo, pur nei limiti d'un rigido determinismo legato allo storicismo marxista, risultati acuti e originali. Dalla lettura di quel libro avevamo quindi concepito del Lawson l'idea d'un marxista indipendente e illuminato, che volentieri contrapponevamo allo squallore conformistico di molti sedicenti marxisti nostrani.

E' dunque con un senso di penosa delusione che abbiamo letto questo « Film in the battle of ideas » in cui anche il Nostro cede ai piú banali luoghi comuni della retorica conformistica. Il libro è, in realtà, un libello di propaganda politica il cui livello e la cui sostanza sono seccamente esemplificati dal capitolo introduttivo, « Film e politica estera », in cui si legge che l'Unione Sovietica dedica « *le sue vaste risorse alla pacifica ricostruzione e all'arricchimento culturale del suo popolo. Nella Cina e nelle*

democrazie dell'Europa Orientale, i governi popolari hanno intrapreso il compito di creare una società libera, libera da speculazioni private, dedita al progresso razionale e al rispetto dei diritti umani... La lotta per la pace e la democrazia richiede un vigoroso impegno sul fronte culturale. Una concreta analisi può smascherare i metodi con cui la propaganda dell'imperialismo cerca d'ingannare le sue vittime e può rivelare il brutale e suicida programma che informa le pretensiose meditazioni degli scoliasti di Wall Street e l'antica buffoneria dei suoi giullari. Hollywood è un settore chiave nella battaglia delle idee. L'analisi di alcuni films recenti fornisce il mezzo per capire gli schemi propagandistici che sono offerti in varie guise e in ogni campo dell'insegnamento e della scienza, dell'educazione e dell'arte ».

« Film in the battle of ideas » s'inserisce quindi nella vasta e complessa campagna di propaganda stalinista che, nell'ambito della guerra fredda, è in atto da qualche anno anche nel campo culturale e che sembra aver trovato nel cinema uno dei suoi strumenti piú vivi ed efficaci. E' d'altronde sintomatico che il titolo del libro, non ancora tradotto in italiano, sia stato subito utilizzato da Luigi Chiarini per un suo volume antologico di contenuto non molto difforme da quello del Lawson (ed è ancor piú sintomatico che il Lawson non abbia reagito al plagio). E' forse nella progressiva esasperazione ideologica della guerra fredda che si spiega l'impostazione sciattamente propagandistica di quest'opera (che rispetto al precedente « Teoria e tecnica della sceneggiatura » costituisce una grave e sconcertante caduta), senza tuttavia che ciò valga a scusare la banalità, l'ottusità e la leggerezza di talune affermazioni.

« Film in the battle of ideas » si divide in tre parti. La prima, « La battaglia delle idee », imposta anzitutto i termini di politica estera della polemica ideologica; rileva, sulla scorta di citazioni di Marx e di Stalin, l'assunto di classe che informa la produzione cinematografica di Hollywood, « *sotto il controllo diretto di Wall Street* » e documenta alcuni episodi di stolta intolleranza della Commissione per le attività antiamericane nella sua inchiesta nel campo cinematografico.

La seconda parte, « Gli schemi sociali dei films di Hollywood », analizza gli aspetti principali della produzione cinematografica americana che, per il Lawson, sono i seguenti, corrispondenti ad altrettanti capitoli distinti:

A) « Il gangster diventa un soldato », ove egli denuncia la tendenza ad esaltare la crudeltà e il delitto come strumento di repressione e di cieca obbedienza militare (come esempi, cita

i films: *White Heat, Twelve o'Clock High, The Desert Fox, The Steel Helmet, Fixed Bayonets, One Minute to Zero, Thunder in the East*).

B) « La lezione storica di Hollywood », in cui condanna il vezzo hollywoodiano di alterare la storia. La condanna sarebbe indubbiamente giusta, se l'autore non partisse dal criterio dogmatico dell'interpretazione staliniana della storia. Cosí, parlando di *The red Badge of Courage,* deplora che sia stato trasferito all'epoca della guerra di Secessione il motivo dell'imparare a uccidere che egli ritiene invece pienamente attuale. Dello stesso film osserva che « *crea un moto di simpatia per il Sud. In una scena, il protagonista compie il suo turno di guardia. Egli passeggia vicino al fiume, al lume della luna. Una voce dall'altra parte del fiume gli grida di ripararsi: è un benevolo soldato nemico che non vuole spararagli* ». Qui il polemismo del Lawson diviene fine a se stesso. Ci sembra infatti che, al di là della circostanza insignificante di gettare simpatia su un « benevolo nemico » — che nel film non appare nemmeno — l'episodio abbia un valore polemico, in senso milestoniano, di solidarietà umana e di protesta contro la guerra, che mal si accorda col significato « reazionario » che il Lawson vuole assolutamente assegnare al film, cui egli rimprovera anche, fra l'altro, di non mostrare « nessun negro ». La fobia dell'autore eguaglia qui quella dell'Inquisizione, che quattro secoli prima processò Paolo Veronese per il motivo contrario, cioè per aver inserito un negro nell'ultima scena. E' anche degno di rilievo che, a sostegno della « lezione storica di Hollywood », il Lawson non citi nessun altro film oltre a *The red Badge of Courage.*

C) « La rivoluzione di celluloide » continua, in sostanza, la tesi del punto precedente, applicata alla tematica rivoluzionaria. Anche qui è citato un solo film, *Viva Zapata,* che l'autore considera da un punto di vista meramente contenutistico e di cui critica sopratutto i motivi che inducono il protagonista a rinunciare al potere, dopo la rivoluzione vittoriosa. Egli ha parole di fuoco per l'interpretazione — in realtà tutt'altro che spregevole — di Marlon Brando: « *L'autore del piano di Ayala, il programma di riforma terriera e di unità nazionale che è uno dei maggiori documenti della storia delle Americhe, è interpretato da Marlon Brando come un uomo che è non solo culturalmente, ma anche politicamente illetterato* ». Il Lawson rivaleggia qui, in amenità, coi testi della critica sovietica. Ma il suo linguaggio piú aspro è riservato al regista, Elia Kazan, che qualifica coi termini, criticamente poco significativi, di « degradazione morale »

e di « infamia personale » e cui rimprovera, con un maccartismo a rovescio, di aver ostentato il suo anticomunismo.

D) « L'uomo-massa »: « *nel pervertito lessico hollywoodiano dei valori sociali, le classi inferiori rappresentano la forza bruta, incapace di decisioni razionali, guidata da impulsi ignobili* ». Questo assunto, che naturalmente ha una funzione classistica, è esemplificato, non senza citazioni di Freud, nei films *Hallelujah!, Bwana Devil, Lydia Bailey, Fury* (che fu un « *contributo alla campagna contro Roosevelt* »), *The Well.*

E) « La degradazione della donna », che risponde a « *basilari regioni politiche ed economiche* » e che consiste nell'attribuire alla donna « *le qualità che la propaganda imperialista assegna alle classi basse* », cioè l'elemento primitivo, infantile, sensuale. Con singolare semplicismo (ignorando, fra l'altro, il retroscena puritano della tradizionale diffidenza anglosassone per la femminilità), il Lawson spiega: « *Gli elementi criminali utilizzati dal fascismo fecero un feticcio della superiorità del maschio* ». A sostegno di questa tesi, cita i films *Leave her to Heaven, The Lady Gambles, Without Warning, Rachel, Westward Women, All about Eve, Las Vegas Story, Moulin Rouge, Lydia Bailey, To young to kiss, The blue Veil, An American in Paris, A Streetcar named Deside.*

F) « La madre-spia » incarna infine l'esasperazione d'un clima d'eccitamento alla delazione, suscitato dalle inchieste della Commissione per le attività anti-americane e dalle indagini del F.B.I. che l'autore esemplifica nei films *My Son John, I want You, I was a Communist for the F.B.I.*

In questo panorama della produzione hollywoodiana (che abbiamo voluto riportare per intero, data la sua singolarità) risalta sopratutto la forzosità dialettica dell'analisi del Lawson, che del resto traspare anche dallo scarso numero di films citati (ventinove). Sembra veramente arduo esemplificare delle tendenze cosí generali, d'una produzione ricca di oltre trecento films all'anno, citando solo ventinove titoli (di cui gran parte sono tirati per i capelli: per esempio, ci vuole una bella fantasia per scorgere nel « sophisticated » *Too young to kiss* un caso di « degenerazione della donna »). Per di piú, le tendenze di cui alle lettere *B*) e *C*) sono esemplificate da un solo film. E' lecito parlare di tendenza e proposito d'un solo film? Questa arbitrarietà, unita ad una certa banalità espositiva, finisce per vanificare anche quegli argomenti che, in se stessi, sarebbero tutt'altro che infondati. Ad un'osservazione piú serena e piú lucida, meno legata a schemi obbligati, il panorama del cinema americano avrebbe

forse potuto offrire ben altri e piú gravi spunti polemici di quelli mitologici affastellati dall'autore.

A questa nerissima rassegna del film hollywoodiano, il Lawson contrappone, nella terza e ultima parte, il suo ideale filmistico, cioè il « film d'arte popolare ». Qui il discorso si fa ancora piú generico e stereotipato. L'autore si limita infatti ad additare l'archetipo sacrale del film delle cosiddette democrazie popolari, rilevando in esso « *una completa assenza di incitamento alla guerra, e la parimenti completa assenza di temi di violenza, brutalità e pornografia* ». Mentre il cinema di Hollywood è un « *invito alla morte* », quello delle democrazie popolari contiene « *una appassionata affermazione dello spirito della vita* ». Le esemplificazioni ch'egli fornisce sono alquanto speciose e sommarie (fra l'altro, egli ignora disinvoltamente films come *Alexander Newsky, Suvoroff, Ivan il Terribile, Pietro il Grande,* d'ispirazione tipicamente sciovinistica).

Gli ultimi capitoli del volume sono dedicati alla formulazione d'una « campagna di massa » tendente a creare negli Stati Uniti le premesse per la produzione di films d'arte popolare. Il Lawson punta sopratutto su un'« organizzazione del pubblico » che possa svolgere un'azione essenzialmente propagandistica, dibattere certi temi, preparare l'accoglienza a certi films, reagire all'operato di altre organizzazioni di pubblico (come la « Lega della decenza »), ecc. Egli fa anche appello alla « responsabilità degli artisti » perché solidarizzino con tale campagna e resistano a tutta una serie d'intimidazioni maccarthiste che egli descrive abbastanza minutamente e che, se sono vere, costituiscono indubbiamente un solenne monumento di stolidità che la burocrazia statunitense ha eretto a se stessa.

Da ultimo, il Lawson invoca una « produzione indipendente », ma avverte subito che sotto tale denominazione egli non include quella che si sviluppa « *ai margini dell'industria di Hollywood, con denaro mutuato dalle grandi banche e che soggiace al sistema di distribuzione ed esercizio controllato dal* Grande Denaro » (« Big Money », proprio cosí, con le iniziali maiuscole). Il che significa dunque ch'egli allude a quella produzione futura che sarà possibile solo quando saranno realizzate tutte le premesse contenute nei capitoli precedenti.

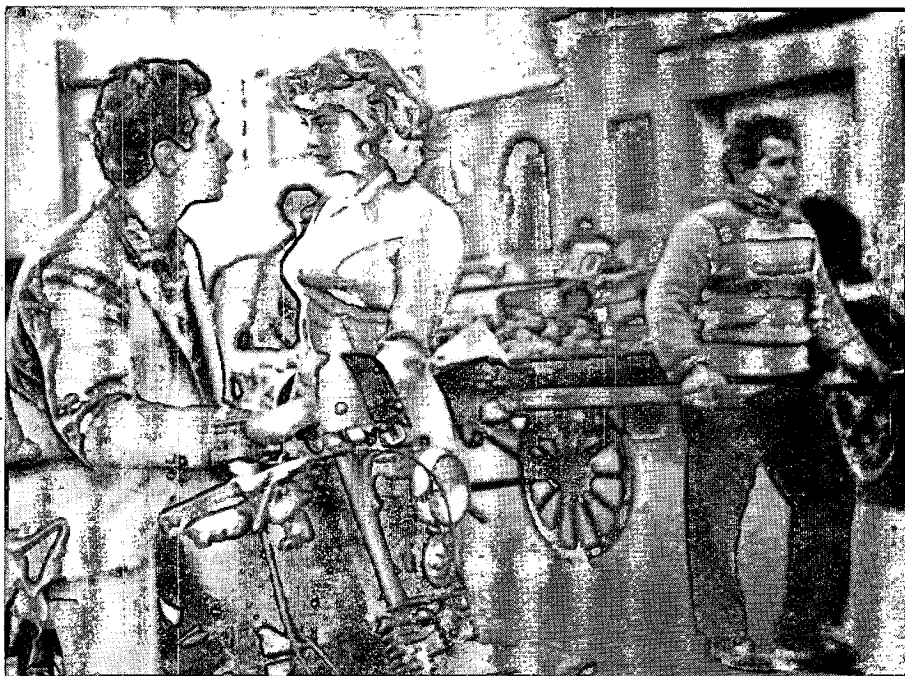
Concludendo, un libro come « Film in the battle of ideas » non esce, come avvertivamo in principio, dall'ambito della libellistica politica. Il suo contributo alla cultura cinematografica appare quindi molto, molto modesto, anche sul piano dell'indagine etica e sociale. In sostanza, esso appare la tipica espressione

d'un atteggiamento inquisitorio che caratterizza un certo strato intellettuale, ormai ovunque diffuso, da Mosca a Hollywood, da Pechino a Roma, da Santjago a Parigi, che non mancherà di tributare al volume un plauso obbligato e un unanime riconoscimento culturale, perpetuando cosí e diffondendo ancor piú l'equivoco da cui esso è nato.

Franco Venturini

BIMAL ROY: *Do bigha zamin* (Due ettari di terra, 1953)

BIMAL ROY: *Do bigha zamin* (Due ettari di terra, 1953)

GIANNI FRANCIOLINI: *Le signorine dello 04* (1954)

GIANNI FRANCIOLINI: *Le signorine dello 04* (1954)

I FILM

Sabrina Fair (Sabrina)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: Paramount - *Soggetto*: basato sulla commedia omonima di Samuel Taylor - *Sceneggiatura*: Samuel Taylor, Billy Wilder, Ernest Lehman - *Regia*: Billy Wilder - *Fotografia*: Charles Lang - *Scenografia*: A. Pereira, W. Tyler - *Musica*: Frederick Hollander - *Attori*: Audrey Hepburn, Humphrey Bogart, William Holden, Marcel Dalio, Nella Walker, John Williams, Walter Hampden, Martha Hyer, Joan Vohs, Marcel Hillaire, Francis Bushman, Ellen Corby.

In tutta la attività di Wilder sono facilmente identificabili due distinti e precisi orientamenti: quello logico ed impegnato delle opere maggiori, dolorosissimo documento di alto livello stilistico di una requisitoria sempre piú vasta e spietata; e quello leggero ed evasivo del « divertissement » fatuo ed ironico. Abbiamo già in altra occasione notato come al primo orientamento non sia estraneo l'incontro di una formazione culturale tipicamente europea con il clima tragico della moderna letteratura americana: ed infatti un preciso influsso di essa può rinvenirsi in quella serie di opere che va da *Double indemnity* a *The big Carnival,* passando per *The lost weekend* e per *Sunset Boulevard.* Naturalmente tale influsso deve essere giudicato come semplice occasione nel senso che i motivi consueti della letteratura americana risultano nelle opere suddette completamente assimilati e riinventati dalla straordinaria personalità di Wilder, assunti cioè come meri spunti per la manifestazione compiuta e coerente di un mondo in cui echeggia dolorosamente l'angosciosa domanda sul problema insoluto dell'esistenza dell'uomo. Accanto però ad una serie di opere cosí profondamente impegnate, è riscontrabile un'altra, di orientamento decisamente leggero e superficiale, le cui origini potrebbero apparire addirittura inspiegabili se non servisse ad illuminarle il periodo di collaborazione di Wilder con Lubitsch.

Cosí *The Emperor waltz* è un film in cui occhiate languide e colori sgargianti sono posti al servizio di una vicenda di tono garbatamente canzonatorio e in cui anche le scene di tono piú decisamente roman-

tico riescono a non scalfire la dignità del film. Cosí in *A foreign affair* talune sequenze e taluni « gags » rivelano una « vis comica » densa di annotazioni satiriche, che aveva del resto premesse significative in *The major and the minor*.

In *A foreign affair* inoltre affiorava un motivo ricorrente nella poetica di Wilder, l'incontro di elementi drammatici con elementi comici, palese ad esempio nella torbida allegria e nell'ironia amara delle canzoni di Hollander cantate da una Dietrich, pallida ombra del personaggio sternberghiano. Il costante ritorno di taluni motivi stilistici, anche nelle opere che manifestamente costituiscono un « divertissement », è una delle ragioni di maggior interesse per questo autore, di cui anche le opere minori, testimoniano la coerenza di un gusto se non di uno stile.

Cosí anche in questo *Sabrina Fair*, che è certamente uno dei « divertissement » di Wilder condotti con minor grazia ed equilibrio, non mancano elementi di un certo interesse, primo tra tutti quello della creazione di un personaggio femminile, abbastanza ricco di sfumature psicologiche e dotato di un fascino di acerba eleganza cui non è estranea la smaliziata perizia dell'interprete (la Hepburn, transitata dalla incantata staticità di *Roman Holiday* alla sorprendente sottigliezza di un personaggio del tutto diverso). Inoltre particolarmente gustosa è la descrizione dei due mondi, degli arricchiti e della servitú, di cui sono rovesciate polemicamente le aspirazioni e le abitudini: snobistiche compassate e « stilées » quelle di una servitú di rango e di casta « inglese »; piuttosto volgari dinamiche e scomposte quelle di un « empireo » che tenta inutilmente di apparire « inglese ». Né mancano altre testimonianze dell'intelligenza e del gusto di Wilder (nel commento musicale e nelle sottigliezze del dialogo), della sua capacità di sfruttare l'effetto dell'impiego di un certo mezzo espressivo (basti pensare al dettaglio della targa che reca la scritta della Compagnia, a fianco della quale un movimento progressivo della camera scopre un numero crescente di altre targhe e infine, con angolazione dal basso, l'intero grattacielo della compagnia), della sua vena umoristica (il gag dei bicchieri da « champagne » che si ripete in quello della boccetta per olive, in una significativa testimonianza di atavismo; l'inquadratura della folla che ondeggia ritmicamente sulla lastra del nuovo « ritrovato » per provarne la resistenza e la flessibilità). Ma contro tali pregi stanno i numerosi errori e squilibri del film: la fragilità della sua struttura narrativa e la inconsistente descrizione psicologica dei personaggi centrali, eccettuato quello della donna; le sproporzioni strutturali della vicenda, di cui è scoperto troppo presto il congegno e che si trascina sempre piú stancamente fino all'insopportabile sequenza finale; e soprattutto il continuo oscillare tra il tono scanzonato e superficiale della commedia leggera, ricca di motivi grotteschi e caricaturali, e l'accento melodrammatico e retorico della vicenda sentimentale, in cui si affacciano, naturalmente irrisolti, elementi di piú viva umanità. Ed è proprio in questa mancanza di clima e di atmosfera unitaria il piú grave difetto del film, in cui l'autore non riesce a decidersi tra la cadenza spigliata del gioco umoristico e il clima maggiormente impegnato di una storia permeata di un vivo calore umano. Da ciò deriva la incredibiltà di personaggi essenziali, come quello del fratello maggiore (impersonato dallo spaesatissimo Bogart), soltanto esterior-

mente caratterizzato mentre sembra voler assumere in certi momenti della vicenda (la passeggiata in barca o la scena notturna dell'ufficio) atteggiamenti impegnati; o come quello del fratello gaudente, i cui passaggi psicologici sono troppo scopertamente motivi di comodo per certe soluzioni narrative. E da ciò derivano la sempre piú evidente stanchezza del film e il procedere meccanico del suo gioco, non appena esaurite le risorse umoristiche di certe gustose caratterizzazioni di personaggi o di costume: la sequenza notturna al tennis incerta tra un intimo raccoglimento, che sembrerebbe confermato dalla impostazione luministica e dalla vastità silente dell'ambiente, e un tono superficiale e sofisticato, che appare confermato dalla sottigliezza di certe battute di dialogo.

Il film manca quindi nel complesso di una fisionomia definita e di un ritmo coerente: e tanto piú di esaurisce la vena di certi motivi comici, tanto piú il ricorso ad effetti meccanici e ad una retorica sentimentale si fa evidente e fastidioso rendendo del tutto marginali i motivi di interesse del film e denunciano una intenzionalità nello autore di facile successo spettacolare che smentisce anche un superficiale impegno.

Scuola elementare

Origine: Italia, 1954 - *Produzione:* Titanus - *Soggetto*: Alberto Lattuada - *Sceneggiatura*: Alberto Lattuada, Giorgio Prosperi, Jean Blondel - *Collaboratori alla sceneggiatura*: Ettore M. Margadonno, Chales Spaak - *Regia*: Alberto Lattuada - *Fotografia*: Leonida Barboni - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Musica*: Mario Nascimbene - *Costumi*: Dario Cecchi - *Attori*: Riccardo Billi, Mario Riva, Lise Bourdin, Alberto Rabagliati, René Clermond, Marc Cassot, Alain Quercy, Mario Carotenuto.

In piú d'una occasione abbiamo rivolto aspre censure alle opere di Lattuada; censure che, condannando apertamente i motivi scandalistici e sessuali delle sue opere, erano anche conferma della nostra convinzione delle notevoli possibilità dell'autore e rammarico per lo avvilimento del gusto che ritenevamo sicuro. Per intima coerenza salutiamo perciò con simpatia un film come *Scuola elementare,* pur fondamentalmente sbagliato e privo di coerenza stilistica, che segna il significativo ritorno dell'autore ad un clima di piú intima umanità e di partecipazione emotiva alla realtà dimessa di ogni giorno. Un ritorno di tono quasi crepuscolare, punteggiato di pause e di incertezze, di lacune e di errori, che sembrano testimoniare il graduale raccogliersi di Lattuada in una ricerca di autenticità soltanto parzialmente raggiunta.

E' fin troppo facile rilevare che la struttura del film è gracile e incerta, tanto gracile da ricorrere a continui diversivi (il brevetto, la figura del bidello, il commendatore), e tanto incerta da oscillare senza equilibrio tra il tono di crepuscolare tristezza della descrizione della vita del maestro, ben servito dalla scenografia naturale di una città nebbiosa e umida, grigia e opprimente, e la vicenda sentimentale che è troncata da un imprevista e gratuita conclusione, non certo giustificata da talune premesse di dialogo e resa ancor piú stridente dall'attacco di montaggio tra l'inquadratura in piscina e la copertina del settimanale. E ciò è ancor

piú evidente per gli sviluppi che una tale brusca svolta narrativa sembrerebbe sottintendere e prevedere, e che viceversa restano insoddisfatti: la protagonista si allontana in treno, come quella di *Luci del varietà,* portando con sé propositi e accenti di un film che probabilmente l'autore vorrebbe fare e che non è ancora riuscito a concretare stilisticamente: del tutto false risultano cosí le figure del giornalista e pallidamente accennate quelle del mondo delle « miss ». E falso del resto risulta anche nel film il mondo dei ricchi, con quel retorico e convenzionale commendatore, in quel retoricissimo e convenzionalissimo ambiente. Né Lattuada è riuscito, con sintesi efficace, a fare un film sulla scuola, poiché della scuola manca l'atmosfera e i bambini sono, eccetto uno, genericamente e superficialmente tipizzati.

Ma nella descrizione di questo piccolo personaggio (servito da un eccellente interprete), della sua chiusa tristezza, della sua dolorosa asocialità, dei suoi rapporti con il maestro improntati ad un pudico riserbo ricco di echi dolorosi, e permeati di una comprensione muta e significativa, Lattuada è riuscito a raggiungere toni di cosí commossa umanità e accenti di cosí palpitante sincerità, dei quali non avevamo piú goduto dai tempi di *Sciuscià.*

E' in virtú di questo personaggio che il film raggiunge, sia pure saltuariamente, un'intima commozione; che passano in seconda linea talune scene insopportabilmente retoriche come quella in cima al Duomo; che la scuola trova nel film una giustificazione narrativa ben piú alta e significativa che non attraverso la sequenza della premiazione cui non è sufficiente il fatto di essere stata ripresa « dal vero » ad evitare di essere retorica. Il film raggiunge quindi i momenti migliori quando l'autore abbandona ogni intento programmatico sia in senso contenutistico che formale per tendere con piena aderenza emotiva alla intima indagine del personaggio, come nella bella sequenza della passeggiata solitaria del maestro nella notte di Natale. Quando invece le preoccupazioni suddette sono evidenti, appare la esteriorità della polemica sociale, o la critica di costume, come motivo affrettato e di maniera, e soprattutto la retorica formale, palese ad esempio nel succedersi dei campilunghi dall'alto della città assolata e deserta, nell'invadenza del commento sonoro (in altri momenti molto suggestivo) e perfino nella civetteria di quella didascalia i cui caratteri sanno di diario e di lavagna. Di tali incertezze ed errori sono una testimonianza la genericità di impiego dei mezzi di linguaggio che raramente assolvono precisa funzionalità espressiva, lo spiegarsi spesso unicamente dialogico dei personaggi che aggrava le notevoli deficienze di ritmo del film, nascenti dalla mancanza di qualità di sintesi narrativa e dalla assenza di una proporzionalità strutturale dei diversi brani costitutivi in relazione alla loro impostazione.

Difetti ed errori notevoli aggravati da una evidente tendenza a forzare i contorni dei personaggi, a tipizzarli in « macchiette » (il bidello, il commendatore, il venditore ambulante, ecc.), piuttosto che ad approfondire la condizione umana per conferire un valore drammatico alla loro problematica.

Ma si tratta come abbiamo detto, di difetti ed errori frequentemente riscattati, pur se non sul piano stilistico ma su quello puramente etico, dal palese impegno dell'autore nell'uscire da una formula spettacolare esteriore per avvicinarsi con studiosa ricerca ad una indagine umana: motivo importan-

te che ci induce ad attendere con vivo interesse i prossimi film di Lattuada.

Broken lance (La lancia che uccide)

Origine: U.S.A., 1954 - *Produzione*: XX Century Fox - *Produttore*: Sol C. Siegel - *Soggetto*: basato su un racconto di Philip Jordan - *Sceneggiatura*: Richard Murphy - *Fotografia* (in tecnicolor): Joe Mac Donald - *Musica*: Leigh Harline - *Scenografia*: Lyle Wheeler, Maurice Ransford - *Attori*: Spencer Tracy, Rober Wagner, Richard Widmark, Jean Peters, Katy Jurado, Earl Holliman, Hugh O' Brian, Eduard Franz, E. G. Marshall, Carl Benton Reid.

La stanchezza espressiva di Dmytryk, il sempre piú evidente rarefarsi degli autentici motivi del suo mondo che cedono il passo ad un deteriore commercialismo, erano già parsi evidenti nelle ultime opere in cui non era presente nemmeno il pallido ricordo della violenta requisitoria di *Crossfire* o della dolorosa umanissima tragicità di *Give us this Day*. Retoriche e dichiaratamente spettacolari le sue ultime opere, come *The Caine Mutiny,* soltanto in fuggevoli momenti raggiungevano un interesse legato alla consueta perizia dell'autore nell'uso dei mezzi espressivi, perizia i cui meriti non andavano comunque al di là di un dignitoso e talvolta intelligente mestiere. Per tale motivo un particolare significato rivestiva l'esame di come Dmytryk avrebbe usato del cinemascope in questo *La lancia che uccide,* non essendo pensabile che un autore del suo rilievo potesse aderire all'impiego di esso soltanto per finalità di successo plateale. Converrà subito chiarire che tale aspettativa è andata dispersa in quanto la mutata dimensione della inquadratura e la stereofonicità del suono non riescono mai ad assolvere nel film una funzione espressiva e la loro suggestione si limita alla aumentata dimensone di ariosa spaziosità degli esterni. Ben poco, evidentemente, soprattutto perché appare con assoluta evidenza nel film la pesantezza del giogo che il cinemascope costituisce nei confronti del linguaggio filmico. Come altre volte osservato esso costituisce infatti una limitazione importante nella scelta del campo ed un fattore di notevole indebolimento del ritmo.

L'aumentata ampiezza del quadro « debordante » dal campo visivo dello spettatore determina infatti nel cinemascope una piú lenta individuazione del centro di attenzione, e quindi un piú lungo tempo di lettura della inquadratura, che nega la possibilità di un montaggio di pezzi brevi. Potrebbe osservarsi che ciò che è da tenere presente è la durata psicologica delle inquadrature e non la lunghezza metrica di esse, che inoltre tale durata psicologica è influenzata dal rapporto con quella precedente e quella successiva, e che infine il tempo di lettura dell'inquadratura in cinemascope può essere sensiblmente ridotto con la semplificazione della sua composizione figurativa.

Ma quanto detto nei confronti dell'aumentato tempo di lettura della inquadratura in cinemascope fa proprio riferimento alla loro maggiore durata psicologica che può essere ridotta soltanto in misura molto limitata. La riduzione del tempo di lettura della inquadratura in cinemascope urta infatti contro la inconciliabilità di due termini: la necessità di una semplificazione

degli elementi di essa per mezzo di un avvicinamento della camera che riduca psicologicamente l'ampiezza del campo o per mezzo di una maggiore semplicità figurativa, e la necessità di mantenere una certa distanza e una certa complessità di elementi, per far sí che l'inquadratura risulti affollata, cioè priva di zone vuote.

Cadono quindi le possibilità in senso espressivo delle immagini in piano ravvicinato, per il vuoto che verrebbe a generarsi nell'inquadratura, se presente in essa un ben individuato centro di attenzione, oppure la lentissima lettura, se presenti in essa diversi elementi costituenti motivi di attrazione psicologica per lo spettatore.

Questa generica tendenza del cinemascope ad una rinuncia all'impiego di piani ravvicinati, si combina con una del tutto opposta, e cioè la rinuncia all'impiego di piani lontani e lontanissimi, dovuta ovviamente dall'aumentata ampiezza del campo dell'inquadratura che rende inutile l'allontanamento della camera.

In conclusione il cinemascope determina quindi una maggiore uniformità di piani dell'inquadratura (varianti in genere da piano americano a mezzo campo lungo) e la presenza di movimenti della camera piuttosto in senso laterale che in profondità (anche per evitare distorzioni visive presenti del resto anche nelle panoramiche). D'altra parte la diminuita libertà di scelta della angolazione dell'inquadratura, nascente dalla sproporzione tra le sue dimensioni, contribuisce ad accrescere la pericolosità del compromesso che il cinemascope rappresenta tra linguaggio filmico e teatrale: e ciò non per ribadire la astratta validità degli specifici filmici ma soltanto per puntualizzare la evidente svalutazione nel cinemascope del valore espressivo degli elementi esterni della inquadratura a tutto vantaggio degli elementi interni e tra essi, naturalmente, dell'attore. Il quale non è piú vincolato dagli elementi esterni della inquadratura e dal montaggio, ma assurge ad una relativa autonomia espressiva, simile a quella del linguaggio teatrale. D'altra parte, il film non può sfruttare prevalentemente la funzione espressiva della parola, come accade in teatro, se ciò si risolve in una pleonasticità delle immagini. Pertanto, pur riaffermando la possibilità in senso assoluto da parte dell'autore filmico del conseguimento di una compiutezza espressiva attraverso un qualunque linguaggio, le limitazioni e le contraddizioni del « cinemascope » riducono notevolmente le possibilità espressive del linguaggio filmico.

La condizione ideale per l'autore del film, sulla scorta di quanto ebbe ad osservare Eisenstein, corrisponderebbe quindi alla possibilità di una variazione delle dimensioni dell'inquadratura in relazione alle proprie esigenze espressive. Ma a prescindere dalle difficoltà tecniche, può osservare che l'ampiezza e la forma della inquadratura filmica, sotto il profilo espressivo, sono anche attualmente variabili in relazione agli elementi interni ed esterni che determinano una variazione compositiva del quadro.

Quanto detto trova evidente conferma in questo film, in cui Dmytryk ha evidentemente tentato di comporre stilisticamente le incongruenze potenziali del mezzo di cui era costretto a servirsi. In qualche raro caso vi è riuscito, come nella ottima inquadratura che apre felicemente la rievocazione: l'angolazione dal basso con l'incombere prospettico del quadro del padre, l'ampiezza di campo che accresce la solitudine del personaggio in uno alla puntualità di impiego del-

l'elemento cromatico e luministico dalle notturne tonalità, il montaggio sonoro che pone in drammatico contrasto il silenzio della casa e il rabbioso ululare del vento simile ad un lamento, la dissolvenza abilmente suggerita dal vortice di polvere che si ricollega idealmente e figurativamente a quello della inquadratura seguente; tutti questi elementi testimoniano una assoluta coerenza di scelta nell'uso dei mezzi espressivi. Ma si tratta di una rara eccezione: in genere la scelta degli elementi dell'inquadratura è del tutto casuale e generica, il che determina non soltanto una decadenza espressiva ma una sciattezza figurativa che frustra anche le possibilità di suggestione psicologica della inquadratura: basti pensare alla sequenza del patto iniziale tra i quattro fratelli, o quella tra il vecchio e il governatore, che ad una esasperante lentezza di ritmo accoppiano una assoluta casualità di figurazione; ed infatti in gran parte delle inquadrature che costituiscono le sequenze suddette il centro di attenzione è costituito da un lume a petrolio che domina le figure dei personaggi confinate ai margini del quadro.

A tale fondamentale carenza stilistica presente, sia pure con minore evidenza, in tutte quasi le inquadrature e testimoniante una assoluta genericità e anonimità espressiva, è da aggiungere l'impiego costante e fastidiosissimo di angolazioni leggermente dall'alto, forse per ridurre il senso di piattezza del quadro nascente dalla sproporzione figurativa, che non sono certamente le piú idonee per porre in evidenza la espressione mimica degli interpreti.

La mancanza di un coerente criterio di scelta nella determinazione dei valori dell'inquadratura e la stanchezza del ritmo di montaggio, denunciano ancor piú scopertamente le fatture e gli squilibri strutturali dell'opera. Nella quale, a fronte di una definizione sufficientemente approfondita del carattere del personaggio del padre (ottimamente servito da uno Spencer Tracy memore evidentemente di *The sea of grass* di Kazan) e una analisi abbastanza felice dei rapporti tra i fratelli e tra il vecchio e la moglie indiana, stanno le palesi incongruenze e fratture della vicenda e soprattutto la gravissima frattura del finale pleonastico e arbitrario.

Il film avrebbe dovuto infatti coerentemente concludersi con il termine della rievocazione e con il colloquio tra la madre e il figlio; tutto ciò che accade successivamente appare una inutile e risibile forzatura drammatica che compromette irrimediatamente il tono sobrio e dimesso che informa tutta la prima parte dell'opera. La quale costituisce un'evidente conferma della progressiva involuzione di Dmytryk e del suo palese soggiacere ad esigenze di ordine sempre piú dichiaratamente spettacolari.

L'arte di arrangiarsi

Origine: Italia, 1954 - *Produzione*: Documento Film - *Soggetto*: Vitaliano Brancati - *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati, Luigi Zampa - *Regia*: Luigi Zampa - *Fotografia*: Marco Scarpelli - *Scenografia*: Mario Chiari, Mario Garbuglia - *Costumi*: Maria De Matteis - *Musica*: Alessandro Cicognini - *Attori*: Alberto Sordi, Armenia Balducci, Elli Parvo, Marco Guglielmi, Franco Coop, Carletto Sposito, Gino Buzzanca, Luisa Della Noce, Gianni Di Benedetto, Elena Gini, Franco Iamonte, Catherine Zago.

A dipanare e a chiarire gli equivoci generati dai contraddittori giudizi di valore formulati dalla critica, pensa fortunatamente la storia. La quale, nel panorama di una serie di opere dello stesso autore e nei rapporti che è possibile significativamente porre tra di esse, e tra di esse ed altre di diverso autore, offre la opportunità di una valutazione definitiva sul piano dell'arte o piú genericamente della cultura. Quest'ultimo film di Zampa dovrebbe contribuire in modo conclusivo a una valutazione essenzialmente negativa delle capacità stilistiche dell'autore, nonchè ad una immediata revisione degli assurdi giudizi positivi formulati da qualche parte su opere decisamente mediocri come *Vivere in pace* o *L'onorevole Angelina,* che si paludavano nelle vesti di un neo-realismo di maniera, o come *Anni difficili* o *Anni facili,* in cui la totale mancanza di un preciso mondo morale appariva non meno evidente che in quella sorta di trattato filmico sulla prostituzione e sul lenocinio che è *La romana.* E poiché, come abbiamo varie volte osservato, la coerenza di uno stile è sempre necessariamente compiuta espressione di un mondo morale, è evidente che l'assenza di quest'ultimo da tutte le opere di Zampa, anche e forse soprattutto da quelle che vorrebbero assumere il tono di un moralismo di maniera, è il riflesso della mancanza di un criterio stilistico: ed infatti i film di Zampa si definiscono puntualmente nella assoluta casualità degli elementi della immagine, nella sciattezza del ritmo di montaggio, e nell'affidarsi quasi esclusivamente alle risorse del dialogo o alla perizia recitativa degli interpreti.

L'arte di arrangiarsi è di tutto ciò una conferma fin troppo palese: il substrato letterario di un autore scaltrito e sottile come Brancati — e Zampa prudentemente si rifà sempre a testi ben costruiti — rende ancor piú acuto il rimpianto per la sua scomparsa: tanti sono gli spunti, palesi nel dialogo e nella struttura potenziale di certe situazioni narrative, che avrebbero potuto fornire occasione di felice invenzione ad un autore di fervida inventiva e di viva sensibilità; e ciò rende ancor piú acuto il rammarico che un testo cosí ricco di suggestioni sia finito nelle mani di un autore incapace totalmente di sfruttarle, soprattutto per la completa assenza di un proprio mondo da esprimere. Il film oscilla infatti continuamente tra il serio e il faceto, tra il dramma e la farsa, senza assumere il tono impegnato e doloroso del primo né la cadenza svagata e burlesca della seconda. Né attinge mai il sapore aspro e equivoco del grottesco, poiché mancano le intime contraddizioni tra la condizione umana del personaggio e la situazione storica in cui vive che dovrebbero giustificare la sua poliedrica duttilità nel clima psicologico di una necessità che egli cerca di sostanziare di intima convinzione. Le note dominanti del film sono la superficialità e la fretta: le situazioni narrative sono affrontate e risolte senza il minimo approfondimento lasciando al commento la cura di chiarire gli sviluppi della vicenda; e nella maggior parte dei casi le immagini potrebbero essere indifferentemente quelle o altre, tanto tutto appare generico e casuale. Mancando totalmente la definizione di una situazione storica del tutto inconsistente diviene il personaggio centrale poiché cade l'elemento che avrebbe dovuto intimamente sostanziarlo: il rapporto con una situazione storica che non riesce a comprendere e a cui supinamente soggiace; l'intima confusione cioè in lui tra il determinarsi

e lo essere determinato. Ma anche una tale condizione di confusione avrebbe potuto essere occasione per la feconda creazione di un personaggio grottescamente e tragicamente contradditorio, se di esso fosse stata approfondita l'intima umanità: viceversa il carattere del protagonista del film, oltre ad essere soltanto genericamente e verbalmente definito, non riesce ad aderire alle situazioni narrative che risultano eventi casuali e ingiustificati. Da tale motivo il suo continuo oscillare in una indefinizione di tono, che trova conferma nella incertezza dell'interprete, pur impegnato, e che è testimonianza della assoluta mancanza di assunzione di un preciso atteggiamento da parte dell'autore. Tutti i partiti politici, tutte le tendenze ideologiche, tutte le correnti storiche, hanno nel film una parola di plauso e di biasimo, una lode e un accento caricaturale, una lusinga e uno scherno: dove nessuno è pienamente soddisfatto, tutti sono soddisfatti, questo è il motto dell'autore. Il quale, fatta eccezione per la sequenza iniziale in cui è ben definito il protagonista, ancor prima che appaia, dalla scenografia che il movimento della camera va gradatamente scoprendo e dal sonoro fuori campo, ha dato vita del tutto casualmente a immagini di nessun rilievo espressivo spesso scadenti anche tecnicamente: si pensi al grigiore ingiustificato di una fotografia piatta e scadente. Tutto il film è la costante conferma della assenza di ogni criterio di scelta da parte dell'autore e del suo rifarsi, in una stanchezza ritmica crescente e con evidenti fratture e sproporzioni strutturali, alle risorse del commento sonoro o al gioco mimico dell'interprete. E Zampa non ha nemmeno intuito che effetti particolarmente gustosi avrebbero potuto cogliersi dal contrasto tra la natura soggettiva del commento sonoro e la natura oggettiva dell'immagine, procedimento che lo stesso Brancati aveva acutamente suggerito in certi contrasti letterari e che avrebbe potuto trovare ben maggior espressione nel linguaggio filmico. Ma la differenza consiste proprio nel fatto che Brancati come scrittore aveva qualcosa da dire.

o

Do bigha zamin (Due ettari di terra)

Origine: India, 1953 - *Produzione*: Mohan Studios, Bombáy - *Regia*: Bimal Roy - *Attori*: Ratan Kumar, Balraj Sahani, Nirupa Roy.

La faziostà e le posizioni preconcette svolgono attualmente un ruolo decisamente prevalente nel campo della critica cinematografica: non altrimenti troverebbe giustificazione una serie di giudizi che, ignorando l'aspetto fondamentale delle opere viste sotto il profilo artistico, e cioè il loro carattere di pura formatività, tende a valutare elementi di ordine ideologico, politico, sociale, che dell'arte possono costituire soltanto motivi complementari. Ed è proprio in conseguenza di tale deformazione di prospettiva che nell'esame di tutte le opere gli elementi contenutistici, astrattamente considerati, sono posti in primo piano, in una ignoranza dell'unico fondamentale obiettivo dell'arte: essere l'espressione coerente e compiuta del mondo di un autore. A tali esigenze, diremo cosí, polemiche, devono essere stati ispirati gli entusiastici giudizi di certa stampa nei confronti di questo *Due ettari di terra*, i cui meriti non vanno oltre un dignitosissimo

artigianato ed una indiscutibile nobiltà di intenzioni: e come accade di frequente si è finito con l'attribuire al film una impronta polemica e un valore di requisitoria contro certe istituzioni feudali, che sono invece motivo di sfondo nei confronti di altri interessi preminenti dell'autore, primo tra tutti quello di eccitare la commozione del pubblico attraverso elementi spesso scopertamente melodrammatici e retorici. E in conseguenza di un cosí inautentico atteggiamento critico si è attribuito da piú parti al film un valore assolutamente sproporzionato ai suoi reali meriti. I quali, enormi in via relativa, facendo riferimento cioè alla corrente produzione indiana, sono abbastanza modesti in via assoluta; e ciò per una troppo evidente accettazione da parte dell'autore di motivi facilmente lagrimogeni, tendenti a sollecitare l'emotività del pubblico piuttosto che ad approfondire studiatamente una condizione umana.

Il complesso delle sventure, davvero considerevoli, che si abbatte sui disgraziatissimi protagonisti non riesce ad assumere la tragica intensità di un destino inevitabile, ed è troppo spesso legato del tutto esteriormente all'intimo contenuto drammatico dell'opera. La stanchezza nascente dal ripetersi di avvenimenti tragici e luttuosi, è resa ancor maggiore dalla attuale edizione del film cui le larghe amputazioni, se hanno contribuito a snellire sensibilmente il ritmo eliminando compiaciute indulgenze su elementi folcloristici, hanno reso ancor piú improbabile e forzato lo svolgimento degli avvenimenti narrativi.

Non mancano motivi di approfondimento della condizione psicologica e sentimentale dei personaggi, come nella felice sequenza dello arrivo in città in cui l'impiego costante di campi lontani e la tonalità fotografica ben rendono la condizione di disagio dei due personaggi o come nella bellissima sequenza finale di desolata tristezza e di sobria intensità espressiva. Come non mancano momenti di viva drammaticità raggiunta attraverso un impiego puntuale e preciso dei mezzi espressivi, come nella sequenza dell'incidente, di eccellente ritmo, o nella sequenza del colloquio del protagonista con il proprietario, dall'accorto impiego delle angolazioni.

Ma tali frammenti pregevoli non sono sufficienti a conferire al film una coerenza stilistica e una precisa intensità espressiva: la schematizzazione del carattere dei personaggi, anche se contribuisce a vestirli del fascino di una rozza immediatezza, accentua la forzatura evidente di certe soluzioni narrative e di certi conflitti drammatici, piú esteriormente declamati che intimamente sofferti, nonostante la vistosa concitazione. La secchezza e la semplicità di una tecnica narrativa sobria e senza compiacimenti, salvo qualche lusinga figurativa, finisce cosí con l'essere contraddetta dalla eccessiva evidenza conferita ad elementi scopertamente e facilmente emotivi.

Da tale squilibrio nasce anche la falsità di certi ambienti, come quello dell'affittacamere, singolarmente contrastante con la realistica evidenza di altri, e la scarsa credibilità di una condizione storica dei personaggi, superbamente dimostrata al contrario nelle principali opere del cinema giapponese. Da cui il legittimo sospetto di una non completa sincerità dell'autore, di un suo ricorrere alla descrizione di cosí dolorosa vicenda piú per trarne occasione di commozione spettacolare o di dichiarato moralismo che per assoluta urgenza di indagine di una tragica condizione umana. Ed è proprio per tale motivo che il

film pone la precisa e insanabile alternativa: di essere accettato nella sua ingenuità e convenzionalità come un'opera di interesse e valore soltanto storici in relazione alla condizione di bassissimo livello del cinema indiano; o di proporsi come un'opera impegnata, con gravi difetti strutturali e carenze stilistiche cui non sono estranei dubbi sull'autenticità dell'autore.

Le signorine dello 04

Origine: Italia, 1954 - *Produzione*: Cirac - *Soggetto e sceneggiatura*: Sergio Amidei, Age, Scarpelli - *Regia*: Gianni Franciolini - *Fotografia*: Tonino Delli Colli - *Musica*: Antonio F. Lavagnino - *Attori*: Antonella Lualdi, Giovanna Ralli, Franca Valeri, Marisa Merlini, Giulia Rubini, Antonio Cifariello, Peppino De Filippo, Roberto Risso, Sergio Raimondi, Aldo Giuffrè.

Non costituisca motivo di meraviglia il fatto che in queste nostre note, abitualmente dedicate a film di qualche impegno o il cui autore riveste una particolare importanza, trovi posto *Le signorine dello 04* considerato generalmente un'opera « minore » e di scarso rilievo. A nostro avviso invece questo film, pur non assolvendo ovviamente alcun impegno artistico, costituisce un esempio significativo di un genere « leggero » di commedia popolare, in cui un tono di divertimento immediato e superficiale è raggiunto in una notevole spigliatezza di ritmo, senza mai far ricorso, massimo pregio, ad alcuna volgarità. E' ovvio che si tratta di un'opera di impronta decisamente commerciale, alquanto meccanica per struttura narrativa e sostanzialmente convenzionale nella descrizione del carattere dei personaggi, spesso eccessivamente tipizzati. Ed è palese il frequente ricorso nel film a motivi e suggestioni di maniera, tendenti al raggiungimento di emozioni facilmente plateali che trovano la loro conclusione nell'inevitabile « lieto fine ».

Ma nonostante tali difetti essenziali, il film si raccomanda per una fresca spontaneità che si rivela non soltanto nella spigliatezza del ritmo narrativo, in cui appare felicemente equilibrato l'intrecciarsi di diverse vicende, ma nella partecipazione emotiva, sia pure superficiale, dell'autore ai suoi personaggi. Ed è proprio questa franca cordialità da racconto popolare, punteggiata da una vena dialettale, talvolta di maniera e talaltra autentica, a costituire il maggiore pregio del film.

Retorico e convenzionale in molti sviluppi narrativi e in alcuni personaggi, esso riscatta parzialmente tali difetti quando s'immerge in un'atmosfera francamente popolaresca: ed infatti la vicenda della giovane dai « terribili fratelli » e del suo innamorato (personaggi assai ben serviti dalla spontaneità della Ralli e soprattutto dell'ottimo Cifariello) è la parte migliore del film. Il quale, proprio in virtú della partecipazione emotiva di cui si è detto, mantiene un tono di cordiale sincerità anche nella vicenda delle altre protagoniste, spesso scivolanti su un tono di retorico sentimentalismo ma in cui vibra comunque un certo calore di umanità. Certo il film non manca di sbavature, slittamenti di gusto, come nella descrizione dei personaggi del pensionato e della zia alcolizzata e come nelle sequenze del pranzo di fidanzamento, della gita in

montagna, della sorpresa in casa della camiciaia. Ed è anche evidente la mancanza di un coerente criterio di scelta nell'impiego dei mezzi espressivi da parte dell'autore: sí che l'inquadratura risulta del tutto anonima e le soluzioni narrative sono spesso affidate ad elementi dialogici nei confronti dei quali le immagini risultano pleonastiche e casuali. E anche il dialogo è spesso intessuto di luoghi comuni e di banalità. Ma contro tutto ciò, lo ambiente e i personaggi risultano vivi e immediati, anche se spesso convenzionalmente descritti, e la retorica sentimentale a cui il film fa ricorso è pur sempre una retorica monda di volgarità e abbastanza sincera: il che in tempi come l'attuale, di frenesie demagogiche e sessuali, non è pregio trascurabile.

Nino Ghelli

RASSEGNA DELLA STAMPA

Il fascicolo 11-12 (novembre-dicembre 1954) di POSITIF è ancora dedicato al cinema americano, del quale vengono in numerosi articoli tratteggiate le varie tendenze, oltre a quella « sociale » che aveva formato oggetto del numero precedente. Il panorama questa volta è piú vario e meglio articolato: i generi presi in esame vanno dal « western » ai film rivista, dal disegno animato all'avanguardia ai film di terrore e di fantascienza. Certo il quadro non può dirsi ancora completo né l'argomento del tutto esaurito; e ancora è da lamentarsi qualche lacuna e qualche sproporzione (i film musicali e di danza si fanno la parte del leone, con tre articoli dei quali uno esclusivamente dedicato all'opera di Vincente Minelli, ritenuto, nell'editoriale, una delle « *personalità sufficientemente forti per apportare uno spirito nuovo* » all'appesantito organismo hollywoodiano, e, nel testo di Etienne Chaumeton, « *uno dei quattro o cinque " grandi " attuali di Hollywood* »), cosí come l'assenza di un piú vivo impegno filologico che corredasse, ad esempio, di una filmografia e di una bibliografia esaurienti la materia trattata. Ciò detto, è doveroso riconoscere i copiosi motivi d'interesse che questo fascicolo, come il precedente, fornisce, e che ne faranno anche in avvenire materiale di frequente e proficua consultazione. Dei numerosi saggi, segnaliamo quello di F. Hoda (« Spavento e fantascienza »), curioso e interessante soprattutto perché l'argomento è piuttosto inedito: dopo una breve premessa sui film avveniristi e terrorizzanti dell'anteguerra, l'autore esamina partitamente la produzione dell'ultimo decennio, che ha visto un rifiorire sempre piú rigoglioso del « genere », corrispondente « *al successo crescente della letteratura di fantascienza distillata a larghe dosi cosí da scrittori piú o meno degni come da rotocalchi e fumetti* ». E se è vero che illustri precedenti, tutti europei, di un tal filone cinematografico debbono essere considerati i vari *Caligari, Homunculus, Nosferatu, Vampyr,* é però indubitabile, osserva l'Hoda, che « *a Hollywood spetta il privilegio, se cosí vogliamo chiamarlo, di aver inventato il film terrore " allo stato puro "* », il quale « *non cerca altro che provocare negli amanti di emozioni violente il brivido " delizioso " della paura* ».

Non meno inedito è l'argomento trattato, con la consueta competenza e la rigorosa precisione critica, da Lotte H. Eisner: « L'avanguardia », suddiviso in due paragrafi

di cui il primo dedicato ai film astratti (con delle preziose notizie su Ian Hugo, attualmente il piú aurevole rappresentante in America della tendenza surrealista, erede di Richter e di Fishinger ma consapevole della piú recente esperienza di Ben Lye e di Norman McLaren); e l'altro ai film sperimentali, nel quale campo emerge, tra i numerosi cultori, la figura di Maya Doren, « *che ha mescolato in maniera piuttosto curiosa il dadaismo e il surrealismo francese ai suoi ricordi del chiaroscuro tedesco* ».

Al *western*, forse il piú tipico dei filoni cinematografici di Hollywood, il fascicolo di « Positif » dedica due scritti, uno di Jacques Demeure, che cogliendo spunto dal recente libro del Rieupeyrout ritraccia una breve e schematica storia del « genere »; e l'altro dedicato ai primi e meno noti film John Ford, che è un capitolo del volume di Jean Mitry su questo regista, apparso nelle scorse settimane e del quale anche noi ci occuperemo in uno dei prossimi fascicoli.

Su SIGHT AND SOUND (vol. 24, n. 2, october-december 1954) Tony Richardson pubblica un considerevole saggio su « The metteur en scène ». Dopo aver premesso che ogni tentativo di netta distinzione fra *interpretazione* e *creazione* crea una serie di gravi problemi critici, e che fra le due categorie esiste una differenza di grado piú che di qualità, l'autore ritiene che si possa tuttavia affermare che alcuni registi, come Eisenstein, Vigo, De Sica, « *i quali hanno completamente assorbito e dominato la loro materia trasformandola in un tutto artistico* » possano con sufficiente precisione esser definiti dei creatori, mentre in altri, come Wyler, Stevens, Huston, non si debba vedere altro che degli « *interpreti, i quali hanno tradotto professionalmente la loro materia in termini cinematografici, senza però trasformarla* ». Ma esiste un terzo tipo di autori cinematografici, cui appunto ben si compete il titolo di *metteurs en scène*, intermedio tra i due precedenti, « *di cui la caratteristica essenziale è la disparità tra quello che vogliono dire e il modo in cui lo dicono. Essi debbono servirsi della loro materia, e in tal modo quel che dovrebbe essere il mezzo diviene il fine* ».

Essi si lasciano innamorare da un particolare aspetto della loro materia — la scenografia, o la fotografia, o certe suggestioni della trama — e dedicano a quello tutte le loro cure, trascurando l'unità dell'insieme. In definitiva i risultati a cui essi pervengono sono negativi, pur se brillanti e apprezzabili da un punto di vista unilaterale. La qualifica di *metteur en scène* compete molte volte anche a dei registi che in altre occasioni si son dimostrati degli autentici creatori; e ciò avviene quando la materia da essi affrontata è falsa o convenzionale, cioè — noi diremmo — quando essi non si pongono in atteggiamento di autenticità di fronte ad essa.

Lo studio del Richardson è appunto una lunga e minuziosa esemplificazione di questi casi d'inautenticità artistica, che lo porta ad esaminare con acutezza e rigore numerose opere tra le piú discusse degli ultimi anni, e autori tra i piú significativi. *Metteur en scène* e non creatore è ad esempio il De Sica di *Stazione Termini*, chiaramente estraneo al dramma dei personaggi e « *solo interessato ai dettagli, gli episodi marginali* » i quali « *diversamente che in* Ladri di biciclette, *non contribuiscono in almodo al progredire dell'azione* »; il Becker di *Casque d'or*, in cui la cura della composizione e il riferimento continuo a tutta una tradizione

figurativa è fine a se stesso; il Carné di *Les enfants du Paradis,* il Visconti di *Ossessione* e di *Bellissima* (« *Visconti osserva e registra assai bene la superficie della vita, ma quando arriva a ricrearla in tutte le sue causalità riesce solo a darcene una versione estremamente abile e suggestiva* »); il Kazan di molti film, compreso *On the waterront* (« *E' la pretensiosità della materia che rende cosí inaccettabili le opere di Kazan* ») e molti altri. Tuttavia un giudizio su questi autori, soffermantisi a metà strada fra la semplice interpretazione di un contenuto e la sua autentica ricreazione artistica, non può essere del tutto negativo: « ... *se in molti casi* — conclude il Richardson — *essi risultano vuoti e superficiali e manierati, quanto eccitanti, e brillanti, e spiritosi il piú delle volte essi ci appaiono* ».

« *Per alcuni, il film è un'opera in collaborazione, per altri un'opera collettiva* ». Partendo da questa constatazione, Marcel Saporta, in un articolo intitolato appunto « Opera in collaborazione ed opera collettiva » e apparso nel n. 3 (luglio-settembre 1954) di IL DIRITTO D'AUTORE, esamina le implicazioni di carattere giuridico che l'accettazione dell'una e dell'altra tesi comporta, e le opinioni di vari saggisti in merito. « *In linea di fatto* — egli afferma — *tra le due definizioni esiste una via di mezzo: l'opera collettiva perfetta sarebbe quella realizzata in piena comunità di vedute da un gruppo di autori sotto la direzione non di un " maître d'oeuvre ", ma di un'idea, la quale non appartiene ad alcuno perché, dal punto di vista del diritto d'autore, essa non può costituire oggetto di appropriazione né di protezione* (....) *Tra questo caso limite e la classica opera in collaborazione in cui si pongono i contributi di tutti i partecipanti, vi è qualcosa di intermedio, un'opera collettiva imperfetta che suppone due fasi: dapprima un progetto piú o meno informe o per lo meno inorganico risultante da diversi contributi particolari, poi una opera definitiva composta da un insieme di " démarquages " o di plagi consentiti — se si può dire — che costituisce l'operazione di " rewriting " (da parte di uno specialista) dei contributi di ciascun collaboratore* »: opera collettiva imperfetta, in quanto che « *i contributi di ciascuno sono e rimangono separabili in quanto tali* », e ogni collaboratore lavora senza un necessario continuo contatto con gli altri. Questo sembra essere il caso dell'opera cinematografica, la quale tuttavia, secondo l'autore, rientra forse in una categoria particolare perché « *presenta il carattere di un'opera in collaborazione finché il film, quale prodotto industriale, non sia terminato, e quello di un'opera collettiva, una volta realizzata la pellicola attraverso la fusione dei diversi contributi. Infatti, difficilmente si può sostenere che nella proiezione del film la sceneggiatura (opera scritta) rimanga distinta dall'opera filmata. Né si può certo sostenere che la proiezione sia l'esecuzione pubblica della sceneggiatura, cosí come, per esempio, lo è la danza per la coreografia di un balletto* ». Ne consegue, a proposito dell'antica *querelle* se i diritti sull'opera filmata spettino al solo produttore-proprietario, o anche o soltanto agli autori, che « *il produttore, in quanto imprenditore, risponde dell'uso che ha fatto dell'opera (sulla quale esercita già, per contratto, i diritti di natura patrimoniale) nei confronti del gruppo dei coautori dei quali egli sarebbe incaricato di difendere il diritto morale collettivo, soluzio-*

ne che presenta il vantaggio di rendere il produttore responsabile di ogni cattivo uso eventuale, con le relative sanzioni, senza tuttavia rendere possibile il sequestro preventivo finché il tribunale non abbia stabilito l'esistenza di tale cattivo uso del diritto collettivo degli autori ».

Col suo consueto giovanile e commovente entusiasmo, e con l'orgoglio di chi sa di essere stato un precursore, Abel Gance torna a parlare (in LES CAHIERS DU CINEMA, n. 41, dicembre 1954: « Départ vers la polyvision ») delle nuove strade che al cinema sono state aperte dalla diffusione dei nuovi sistemi di ripresa e di proiezione, intesi ad estendere il piú possibile in senso orizzontale la visione cinematografica. Se la prende, naturalmente, con lo sfruttamento ottuso e superficiale che finora si è fatto dei nuovi mezzi, i quali di per sé costituiscono ben poca cosa e non conferiscono alle possibilità artistiche del cinema nulla che già quello non possedesse. Allargare il quadro dello schermo? « *Io l'avevo già fatto ventisette anni fa, e non era questo che m'inorgogliva: il mio orgoglio era nei balbettanti tentativi di "polivisione" da me tracciati dopo che l'immagine allargata aveva saturato lo sguardo* ». La « polivisione »: questa è la mèta a cui bisogna tendere, se si vuole che il vero cinema riprenda i suoi diritti sulla verbosità del « soggetto » purificandosi, alleggerendosi, tornando alla sua essenza genuina e servendosi di tutti i mezzi che una « *orchestrazione visiva simultanea mette a sua disposizione. Se vi è un'innegabile sazietà e, di conseguenza, diserzione nelle sale attuali, la fame del pubblico non resta meno viva se il nutrimento offerto è differente e piú ricco. Io offro al suo appetito visivo il nuovo linguaggio della "polivisione". Nuovi domini si schiuderanno, sorgeranno mondi incredibili di poesia, che rivoluzioneranno valori ormai scaduti. Il "cinema-movimento", ridotto a mal partito dopo l'introduzione del parlato, parte alla riconquista delle sue straordinarie prerogative, contendendole vittoriosamente alla parola che, senza scomparire, ritornerà serva. Il cinema giuocherà nel 1955 la carta della polivisione cosí come la musica ha giocato e vinto, nel secolo XIX, la carta della polifonia* ». La polivisione, cioè l'introduzione simultanea di piú immagini, realizzerà attraverso il superamento della nozione spazio-tempo il miracolo della ubiquità: trovarci dappertutto e in tutto, nella medesima frazione di secondo. Si tratterà di una « *musica visiva* » che « *sotto forma di un contrappunto paragonabile all'intrusione del coro antico nella tragedia greca, riaprirà bruscamente le palpebre moderne che non credevano piú ai miracoli* ».

E' con tali intendimenti che Gance si accinge ad affrontare il suo primo esperimento moderno di « polivisione », in un film, *Le crépuscule des Fées*, che « *si svolge in una sorta di quarta dimensione in cui l'idea di spazio e di tempo è abolita* ». Il film s'ispirerà a quattro fiabe di Perrault, « Pollicino », « Cappuccetto Rosso », « La Bella addormentata nel bosco » e Barbablú », rielaborate modernamente in una parafrasi neorealista. Gance si dichiara entusiasticamente sicuro della riuscita: « *Se mi sarà concesso* — afferma — *di avere a disposizione i mezzi che ebbi per il mio primo film normale di qualità, ho la certezza di far compiere al cinema un passo enorme* ».

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*

Autorizzazione n. 2578 *dell'*11-3-1952

Tipografia Giustini - Roma